

عالم الفكر

تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت

المجلد الرابع والعشرون - العدد الثالث - يناير / مارس ١٩٩٦

الأدب العبري المعاصر : قضايا وإشكاليات

- الاتجاهات الرئيسية للأدب العبري المعاصر في إسرائيل
- الاغتراب في الأدب العبري المعاصر
- صورة اليهودي الشرقي في الأدب العبري المعاصر
- الشخصية العربية في القصة العبرية القصيرة المعاصرة
- إشكالية الاندماج الطائفي في شعر يهود الشرق في إسرائيل
- كتب ورسائل علمية عن الأدب العبري المعاصر

السيمولوجيا والنصوص الأدبية

- حول إشكالية السيمولوجيا (السيميائية)
- السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير
- السيمولوجيا والأدب : مقارنة سيمولوجية تطبيقية للقصة الحديثة والمعاصرة
- السيمولوجيا والتجريب المسرحي
- السيمولوجيا وأدب الرحلات

عالم الفكر

مجلة دورية مُحَكَّمة تصدر أربع مرات في السنة

رئيس التحرير : د. سليمان العسكري

هيئة التحرير : د. تركي الحميد

د. خالدون النقيسب

د. رشاحمود الصباح

د. عبدالمالك التميمي

د. محمد جابر الأنصاري

د. محمد رجب النجار

مديرا التحرير : نوال المتروك - عبدالسلام رضوان

عالم الفكر

تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت

مجلة فكرية عميقة ، تهتم بنشر الدراسات والبحوث المتسمة بالأصالة النظرية والإسهام النقدي في مجالات الفكر المختلفة .

قواعد النشر بالمجلة :

ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقبل للنشر الدراسات - والبحوث المتعمقة وفقا للقواعد التالية :

- ١- أن يكون البحث مبتكرا أصيلا ولم يسبق نشره .
- ٢- أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر مع إلحاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة .
- ٣- يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين ١٢,٠٠٠ ألف كلمة و ١٦,٠٠٠ ألف كلمة .
- ٤- تقبل المواد المقدمة للنشر من نسختين على الآلة الطابعة ولا ترد الأصول إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .
- ٥- تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمي على نحو سري .
- ٦- البحوث والدراسات التي يقترح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها .

● تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التي تقبل للنشر ، وذلك وفقا لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة .

● الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم .

ترسل البحوث والدراسات باسم : الأئمة العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص.ب : ٢٣٩٩٦ الصفاة ١٣١٠٠ الكويت - فاكس : ٢٤٣١٢٢٩ .

المحتويات

الأدب العبري المعاصر: قضايا وإشكاليات ٧

- الاتجاهات الرئيسية للأدب العبري المعاصر في إسرائيل د. رشاد عبدالله الشامي ٩
- الاغتراب في الأدب العبري المعاصر د. أحمد حماد ٣٧
- صورة اليهودي الشرقي في الأدب العبري المعاصر د. جلاء إدريس ٦٣
- الشخصية العربية في القصة العبرية القصيرة المعاصرة د. محمود صميده ٩٣
- إشكالية الاندماج الطائفي في شعر يهود الشرق في إسرائيل د. جمال الرفاعي ١٣١
- كتب ورسائل علمية عن الأدب العبري المعاصر ١٥٣

السيمولوجيا والنصوص اللغوية ١٧٧

- حول إشكالية (السيمياء) أو السيمولوجيا د. عادل فاخوري ١٧٩
- السيمياتيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير د. محمد إقبال ١٨٩
- السيمولوجيا والأدب: مقارنة سيمولوجية تطبيقية
- للقصة الحديثة والمعاصرة د. أنطوان طعمة ٢٠٧
- السيمولوجيا والتجريب المسرحي د. رثيف كرم ٢٣٥
- السيمولوجيا وأدب الرحلات د. لطيف زيتوني ٢٥١

آفاق نقدية ٢٧٧

- روايات هرمان هيسه وقصصه في ترجماتها العربية د. عبده عبود ٢٧٧
- أزمة الفن التشكيلي د. كمال عيد ٢٩٥

تمهيد

مع صدور هذا العدد تنتهي مشكلة تأخر صدور أعداد المجلة عن موعدها ، والتي ترتبت على تعطل إصدارها خلال فترة الغزو العراقي للكوييت والشهور الأولى لفترة إعادة الإعمار ومعالجة الآثار التدميرية للعدوان الغاشم . وإذا كان هذا العدد (يناير/ مارس ٩٦) يصدر في نهاية مارس ، فسوف يصدر العدد التالي (أبريل / يونيو ٩٦) خلال شهر أبريل ، لينتظم بعد ذلك صدور أعداد المجلة في مواعيدها المحددة دون تأخير.

وسيشهد هذان العددان أيضا ماتبقى من الدراسات والبحوث الصالحة للنشر بما تراكم خلال فترة التأخير عن الصدور ، لثبدأ مع عدد يوليو ١٩٩٦ نقلة نوعية جديدة في موضوعات المجلة ونهجها تأتي ثمرة للجهود التي بدأتها وتتابعها هيئة التحرير الجديدة للمجلة منذ اجتماعها الأول في أكتوبر ١٩٩٥ ، حيث التركيز والاهتمام كله مكرسان لتعميق وتعزيز خصوصية هذه المجلة المحكمة كمنبر للإبداع الفكري المعاصر وساحة لتفاعل العقول العربية على اختلاف وتنوع خبراتها واهتماماتها مع قضايا عصرنا وإشكاليات نهوضنا الفكري والثقافي والاجتماعي ، وحيث تتجاوز المجلة غلبة الطابع الأكاديمي المجرد على أبحاثها إلى الطابع النظري النقدي القائم على التمكن العلمي والبحثي والرؤية الفكرية الكاشفة .

فهناك محور مخصص «للفنون وقضايا العالم العربي» سيصدر في عددين (يوليو ٩٦ - أبريل ٩٧)، يتناول جزؤه الأول «المسرح وقضايا العالم العربي» ويعالج الجزء الثاني «السينما والفن التشكيلي وقضايا العالم العربي». وفي عدد أكتوبر ٩٦ سيضم المحور الرئيسي مجموعة من الدراسات حول التيارات الفكرية الجديدة في العالم في مختلف حقول المعرفة الإنسانية (في الفلسفة، والفكر السياسي، والنقد الأدبي، والنظرية الاجتماعية، والفكر الاقتصادي، والبحث التاريخي).

وفي عدد يناير ٩٧، تناقش نخبة من المفكرين والمثقفين العرب، في محور حول «العرب والسلام»، السلام العربي الإسرائيلي بمختلف إشكالياته وخلفياته وأبعاده المستقبلية. ويقدم عدد يونيو ١٩٩٧ تحليلاً للتجربة الحزبية في العالم العربي، بينما يقدم عدد أكتوبر ١٩٩٧ تقييماً إجمالياً لمسيرة الفكر العربي في القرن العشرين.

وقبل أن نترك القارئ لصفحات هذا العدد نود أن ننوه من جديد إلى أن الارتقاء بمستوى عطاء هذه المجلة إلى آفاق تواكب مستجدات عصرنا ومتطلبات التفاعل المثمر معها سيتعزز بجهد وعطاء المفكرين والمثقفين في كل أنحاء عالمنا العربي، فدراساتهم واجتهاداتهم النظرية والنقدية هي الشرط الحاسم لتجدد هذه المجلة وحيوية إسهامها.

رئيس التحرير

**الأدب
العبري
المعاصر**

قصصا وإشكاليات

المؤسسة الرئيسية للأدب العبري المعاصر

إبراهيم

إبراهيم

إبراهيم

إبراهيم

إبراهيم

إبراهيم

تحرير : د. رشاد عبدالله الشامي

الاتجاهات الرئيسية للأدب العبري المعاصر في إسرائيل

د. رشاد مبدالله الشامي

الأدب العبري الحديث في فلسطين حتى بداية الأربعينيات

لقد كان تطور المركز اليهودي في فلسطين بمثابة حقبة جغرافية حلت معها بعض النتائج الثقافية، وذلك لأن المركز الرئيسي للإنتاج الأدبي العبري ظل حتى بداية القرن العشرين محصوراً في شرق أوروبا. ففي عام ١٨٥٥ كان في فلسطين حوالي عشرة آلاف وخمسمائة يهودي، كان من بينهم خمسة آلاف وسبعمائة يعيشون في القدس. وفي عام ١٨٨١ ومع تشكيل جماعة دحمي صهيون وجماعة «النبيلو» (بانيي يعقوب انهوا وسندس) بدأت الهجرة الصهيونية الأولى إلى فلسطين عبر السنوات ١٨٨٢-١٨٨٥ وعام ١٨٩٠، وهي الهجرة التي حملت إلى فلسطين حوالي ألف وخمسمائة يهودي في السنة. وفي عام ١٨٩٨ كان في فلسطين حوالي خمسين ألف يهودي، وفي عام ١٩٠٧ بدأت الهجرة الثانية التي حملت إلى فلسطين حوالي خمسين ألف يهودي. ومع نشوب الحرب العالمية الأولى وصل عدد اليهود في فلسطين إلى خمسة وثلاثين ألف يهودي. وفي أعقاب هذه الحرب انخفض عدد اليهود إلى خمسة وستين ألف يهودي، وفي عام ١٩٢٢ بدأ عدد اليهود في التزايد مع موجة الهجرة الثالثة، وفي عام ١٩٣٠ وصل عددهم إلى مائة وخمسة وستين ألف يهودي. وعلى الرغم من أن هذا العدد من اليهود لم يكن كبيراً بالقياس إلى عددهم في أجزاء كثيرة من العالم، وبصفة خاصة، في شرق أوروبا، فقد ساهم إلى حد كبير في بلورة مركز ثقافي عبري في فلسطين ظل قائماً بجوار المركز الثقافي العبري الذي كان مازال قائماً في روسيا السوفيتية. ولكن مع هذا ظل المركز الثقافي العبري في فلسطين مرتبطاً بالمركز الأم في روسيا حتى نشوب الحرب العالمية الثانية، بل يمكن القول إن تأثير الحياة اليهودية في شرق أوروبا كان مازال يمارس تأثيره ونفوذه على تيارات الأدب العبري الحديث التي ظهرت في فلسطين.

ويمكن أن نلمس هذا التأثير في رسالة كتبها أحد الأدباء العبريين يقول فيها «لقد مضى على وجود جسدي في فلسطين عشر سنوات، ولكن روحي مازالت هائمة في «المنفى». إنني لم آت بعد لفلسطين بل مازلت في طريقي إليها».^(١) ويمكن القول إن «الهجرة الثانية» مارست تأثيراً قوياً على محاولة بلورة إطار منفرد للثقافة العبرية في فلسطين، على الرغم من أن الأدب الذي أنتجته جماعة «الهجرة الثانية» ظل خاضعاً في مراحله الأولى في موضوعاته وفي أسلوبه وطرق التعبير والبناء القصصي لكل سيات «أدب المسكالا» (أدب عصر التنوير اليهودي في شرق أوروبا ١٧٨٠-١٨٨٠) فإن أهمية «الهجرة الثانية» تكمن في أن زعماءها أدركوا العلاقة بين الحياة والأدب، وكانت قيم الصهيونية عندهم أهم من الإنسان، وصوروا الشخصية الصهيونية على اعتبار أنها حققت كل هذه القيم بالكامل، وهو الأمر الذي كشف فيما بعد، عن تناقض بين المطالب الطبيعية للهجرة الصهيونية وبين الواقع النفسي هؤلاء المهاجرين الذين لم يكونوا قد تكيفوا بعد مع هذا الواقع. ويمكن تحديد اتجاهات الإنتاج الأدبي الذي أنتجته هذه الجماعة في فلسطين، وهو ما يطلق عليه «الأدب العبري الفلسطيني»، في النقاط التالية:

١- الأدب الذي يهتم اهتماماً خاصاً بوصف طبيعة فلسطين وأنماط البشر الذين يعيشون فيها من البدو أو الفلاحين الفلسطينيين، وأبرز ممثلي هذا النوع من الأدب العبري موشيه سميلاتسكي (١٨٧٤-١٩٥٣) المعروف باسم الخواجة موسى.

٢- الأدب الطليعي، وهو ذلك الصنف من الأدب الذي اهتم بوصف الصراع بين جماعات المستوطنين الصهاينة الذين كانوا يطلقون عليه اسم «الطليعيين أو الرواد» وبين أصحاب الأرض من الفلسطينيين، وأبرز ممثلي هذا النوع يهودا بورلا (١٨٨٦-١٩٦٨) وموشيه سميلاتسكي أيضاً.

٣- القصص الريورتاجية التي تصف بدقة وثاقية قصص صراع المستوطنين الصهاينة خلال هذه الفترة ضد البيئة وضد عرب فلسطين.

٤- قصص المهاجرين، وهي التي اهتمت، بشكل خاص، بوصف غربة المهاجرين الصهاينة في فلسطين كبلسد هجرة. ومن أبرز ممثلي هذا النوع من الأدب الأدبي الصهيوني يوسف حبيم بيرنسر (١٨٨١-١٩٢١) وشموئيل يوسف عجنون (١٨٨٨-١٩٧٠).

٥- قصص الخرافة والأساطير ذات الطابع الرومانسي والديني، ومن أبرز ممثلي هذا النوع شموئيل يوسف عجنون.

٦- القصص ذات الطابع الصوفي التي تصور واقعا غريباً عن القراء، ومن أشهر ممثلي هذا النوع يهود بورلا وإسحاق شامي (١٨٨٨-١٩٤٩).^(٢) وبعد هذه الفترة ارتبطت المشرقيات واللاثنيات من هذا القرن للهجرات الصهيونية إلى فلسطين بثلاث هجرات رئيسية: الهجرة الثالثة (١٩١٩-١٩٢٣) والهجرة الرابعة - هجرة أبناء الطبقة الوسطى من الصهاينة (١٩٢٤-١٩٢٦) - ثم الهجرة الخامسة وخاصة تلك التي جاءت من ألمانيا (من عام ١٩٢٩ فصاعداً). وخلال هذه الفترة يمكن القول إن أدباء الهجرة الثالثة تناولوا نفس الموضوعات والقضايا التي شغلت أدباء الهجرة الثانية، ولكن مع بعض الاختلافات في رؤية الواقع الصهيوني الجديد الناشئ في فلسطين. وبالإضافة إلى ذلك فإن دائرة العلاقات اليهودية العربية كانت من الدوائر

الجديدة التي فرضت نفسها كموضوع للمعالجة على أدباء الهجرة الثالثة، وذلك بسبب تصاعد حدة الصدام بين اليهود والعرب خلال تلك الفترة (أحداث عام ١٩٢١-١٩٢٠)، والتزام حول حائط المبكى في القدس الذي نشب في أعقاب أحداث ١٩٢٩، وبعد عام ١٩٢٩ جاءت فترة هدوء نسبية استمرت حتى عام ١٩٣٦ حيث نشبت الثورة العربية التي استمرت حتى عام ١٩٣٩. كذلك فإن عنصرًا جديدًا آخر كان قد ظهر في الصورة بوضوح في تلك الأونة، وهو العلاقة بين الاستيطان الصهيوني وسلطات الانتداب البريطاني التي امتدت منذ فترة الكتاب اليهودية التي اشتركت في الحرب العالمية الأولى بجانب البريطانيين، ووجدت بلفور عام ١٩١٧، حتى صدور الكتاب الأبيض في عام ١٩٣٩). (في البداية، اقترح الجنرال اللنبي بتحديد الهجرة الصهيونية إلى فلسطين ومؤتمر سان ريمو، وتعيين هيرت صمئيل مندوبًا ساميًا (١٩٢٠)، وإقرار الانتداب البريطاني. كل هذه التطورات ساهمت في تحسين موقف الانجليز من اليهود، ثم تحسنت العلاقة أكثر بعد زيارة وزير المستعمرات البريطاني ونستون تشرشل، وفي عام ١٩٢٢ نشر «الكتاب الأبيض» الأول، الذي فصل ما بين شرق الأردن وغربه، وجعل الهجرة الصهيونية رهنا بقدرة فلسطين على استيعابها، وفي أعقاب أحداث عام ١٩٢٩ ظهر «الكتاب الأبيض» الثاني، الذي فرض قيودًا لأول مرة على بيع الأراضي وعلى الهجرة الصهيونية (١٩٣٠)، وفي عام ١٩٣٩ ظهر «الكتاب الأبيض» الثالث. وكان معنى هذه الأحداث بالنسبة للعلاقة بين سلطة الانتداب البريطاني والاستيطان الصهيوني في فلسطين أن هذه العلاقة كانت تمر بفترات من التوتر وفترات من الازدهار وفترات من الصدام. وبطبيعة الحال فإن الواقع الاستيطاني الصهيوني كان من العناصر الفاعلة التي مارست تأثيرًا واضحًا على طبيعة الموضوعات التي تناولها أدباء الهجرة الثالثة، وقد مر هذا الواقع بمرحلة انتقال من الاستيطان المتواضع إلى الاستيطان المركز المتسع، سواء من الناحية العددية أو من ناحية مساحات الأراضي التي أقيمت عليها المستوطنات الصهيونية، وكذلك من ناحية تأسيس المؤسسات الصهيونية الاستيطانية مثل: «هاكيبوتس هامتوحد» (الكيبوتس الموحد)، و«هاكيبوتس ها أرزي» (الكيبوتس الإقليمي)، وهي كلها أمور ساعدت على تشكيل نوع من الوعي الجماهيري الصهيوني عند هذا الجيل الذي يشار إليه باعتباره «جيل الآباء» أو الجيل المؤسس للكيان الصهيوني الذي أرسى قيم «الطليعية الصهيونية» وسعى لتمجيد البطولات اليهودية القديمة والصهيونية الحديثة... الخ. وهكذا فإنه إذا كان الأدب هو تعبير واضح عن نموذج معين في واقع متعين لجيل من الأجيال، فإن أدباء «الهجرة الثالثة» لم يسعوا لكشف نقائص الواقع الاستيطاني الصهيوني، بل سعوا لتمجيد ذلك النموذج الصهيوني المطلوب، ولدى تعزيز جهود الذين خلقوا الصورة المثالية لهذا النموذج على كل المستويات الاجتماعية والفكرية والعقائدية.

الأدب العربي المعاصر في فلسطين خلال الأربعينيات والخمسينيات

اعتاد نقاد الأدب العربي الإسرائيلي أن يقسموا الأدباء الذين ظهروا في بداية الأربعينيات وحتى الثمانينيات إلى مجموعتين: الأدباء الذين بدأوا في نشر إنتاجهم في نهاية الثلاثينيات، واعتبارًا من منتصف الأربعينيات بصفة خاصة، وهؤلاء تم توصيفهم باعتبارهم جزءًا من مجموعة أطلقت عليها تسميات مختلفة مثل: «جيل البلماع» (نسبة إلى اسم وحدة عسكرية كان يطلق على اسم «بلوجوت» هماحص» أو «سرايا الصاعقة» اشترك في عملياتها العسكرية عدد صغير نسبيًا من أدباء هذه الفترة)، أو جيل البلد (دوربا آرزي) (نسبة إلى «أنثولوجي» صدر خلال الخمسينيات اشترك في تحريره أو حماه وشامير وتناي). وفي مقابل هذه المجموعة

من الأدباء ظهرت مجموعة من الأدباء في الساحة الأدبية اعتباراً من منتصف الخمسينيات وبدأت في نشر إنتاجها اعتباراً من الستينيات. وهناك من النقاد من يحلو له أن يطلق على هذه المجموعة اسم جيل الدولة (دور همدنيا)، كما أن بعض النقاد يفضل إطلاق تسمية أخرى غامضة على هذه المجموعة هي «الموجة الجديدة» (جل حاداش). وهناك من النقاد من يضيف إلى هاتين المجموعتين مجموعة ثالثة، وأقترت ثالثة، عندما يحدون أنفسهم في حاجة إلى تصنيف لبعض الأدباء وفقاً لتيارات الأدب الأوربي فيستخدمون مثلاً اصطلاح «أدباء العدمية» أو «أدباء العبث» وما شابه ذلك. وبالإضافة إلى ذلك فإن هناك نوعاً آخر من التمييز بين الأدباء يستخدمه النقاد في الثمانينيات لكي يفرقوا بين الأدب الشرقي «الواقعي والأدب الشرقي» المادي بينما يميل البعض لوضع «الأدب الواقعي» في مواجهة «أدب الفانتازيا» ولا يمكن اعتبار مثل هذا التقسيم الذي عرضناه، بمثابة التقسيم الوحيد المعتمد والشائع الاستعمال بالنسبة لتيارات الأدب العربي في فلسطين ثم في إسرائيل خلال الخمسين سنة الماضية (١٩٣٠-١٩٨٠)، وذلك لأن عدداً من النقاد يميل إلى التقسيم الموضوعي وليس التاريخي لهذه الفترة التاريخية. وعلى هذا الأساس فإن هناك من يرى أن جيل البلد «أقرب إلى الواقعية»، وأن جيل الدولة «أقرب إلى المادية أو إلى الفانتازيا»، مع احتمال استثناءات هنا أو هناك بالنسبة لكلا الجيلين.^(٣) والحقيقة التي لا مراء فيها بالنسبة لدراسة الأدب العربي الحديث حتى قيام إسرائيل بتطوراتها المتلاحقة وهجر مراكزه الرئيسية في (شرق أوروبا ثم فلسطين)، تذهب بنا إلى أنه من الصعوبة بمكان وضع فواصل قاطعة بين فترات هذا الأدب للتمييز بينها، وذلك لأن التحول التاريخي في الموضوعات الرئيسية لهذا الأدب، من وصف حياة اليهود خارج فلسطين إلى وصف حياتهم خلال مراحل الاستيطان الصهيوني في فلسطين، يوضح سمة فريدة لهذا الأدب في فترته الحديثة؛ لأن عدداً كبيراً من الأدباء العربيين كانت أعمالهم الأدبية سواء بالنسبة للموضوعات أو الأسلوب تنتمي إلى أجيال مختلفة. ولذا كان من الطبيعي أن يظل هناك تعاقب لدرجة أننا نجد في عمل كل أديب على حدة تغييرات نتجت عن تغير موقفه من الشئ اليهودي (الدياسپورا) ومن ثقافة هذا الشتات على المستوى اللغوي والفكري معاً. لذلك فإن القارئ أو الناقد ينبغي أن يدرس السمات المميزة لكل عمل على حدة، والوسائل المختلفة المتعلقة بالظروف التي دعت إلى ذلك، لأن معظم الأدباء الممثلين لهذه المرحلة وصلوا إلى فلسطين من شرق أوروبا، أو بعد أن أمضوا فترة انتقالية هافعين على وجوههم في بلدان غرب أوروبا وأمريكا قبل أن يذهبوا إليها، وكان ما يميز أدباء هذه المرحلة هو النضج وإمكانية الاطلاع على الأدب العالمية بلغاتها، الأصلية والارتباط بصورة أو بأخرى بالتقاليد اليهودية التي تربوا عليها في البيئة اليهودية في شرق أوروبا. ولهذا السبب فإن الناقد الإسرائيلي جرشون شاكيد يصف الأدب العربي الممثل لهذه الفترة بأنه «أدب مستورد»^(٤).

أما الإنتاج الأدبي لمواثيد فلسطين من الأدباء العربيين أبناء المهاجرين إلى فلسطين من أدباء الهجرات الأولى والثانية والثالثة فيؤرخ له بظهور باكورة الإنتاج الأدبي للأديب العربي يزهار سميلانسكي المشهور باسم ساميخ يزهار (ساميخ هو النطق العربي لحرف السين في العبرية ولذلك يكتب اسمه س. يزهار وينطق ساميخ يزهار). وقد ولد ساميخ يزهار في مستعمرة رحوبوت عام ١٩١٦، وهو ابن لأسرة سميلانسكي، وهي أسرة «فلاحين وأدباء» من مهاجري الهجرة الأولى، وقد وصل والده إلى فلسطين ضمن موجة الهجرة الثانية. وقد أصدر يزهار أول كتبه الذي يحمل عنوان «افرايم يعود للصيف» في عام ١٩٣٨، وهو التاريخ

الذي يحدد، كما ذكرت، بداية جيل الوسط في الأدب الشرقي العربي، وهو الجيل الذي شق الطريق أمام بداية جديدة في هذا الأدب. وقد نجح زهار، بصفة خاصة، فيما لم يتجح فيه دائما معاصريه من الأدباء، حيث استطاع أن يواحه الواقع البيئي، وأن يعبر عنه بإصجاز لغوي غير عادي، وأن يطرح انطباعات معينة عن «العربي الجديد» بطريقة طبيعية دون الحاجة إلى ذلك القدر المبالغ فيه من البطولة الذي كان عيماً لأدباء الفترات السابقة والذي لم يستطع سائر أدباء هذه الحقبة أن يتخلصوا منه. ونظراً لأن أفراد هذه الجماعة من الأدباء لم يبدؤوا في النشر والشهرة إلا مع نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات، فإنهم سلكوا طريقاً مغايراً للأجيال السابقة عليهم. وإذا كان من الممكن القول بأن الطابع الغالب لأدب المهجرات الصهيونية كان الواقعي، فإن أدباء الخمسينيات مالوا إلى الابتعاد عن الواقعية بفعل عوامل الظروف المتغيرة التي تجسدت في قيام الدولة اليهودية وخوض غمار حرب ١٩٤٨ والانهيار الأخلاقي للقيم الصهيونية. ويمكن فيما يلي أن نحدد بعض السمات الأساسية التي ميزت أدباء هذه الفترة والظروف الفكرية التي يمكن القول إنها كانت ذات تأثير حاسم في صياغة الوجدان الفكري داخل إسرائيل اعتباراً من الخمسينيات فصاعداً:

١- كان هؤلاء الأدباء من مواليد فلسطين بمثابة البناء الأول لثقافة متبلورة، تختلف اختلافاً جذرياً عن ثقافة «البلدة اليهودية» (هاغيارا) في شرق أوروبا التي تربى فيها أدباء الأجيال السابقة من أبناء المهجرات الأولى والثانية والثالثة، الذين وضعوا أساس القيم الصهيونية. وقد حصل جيل الأبناء على هذه القيم الجماهيرة، وترسوا في أحضان لغة عبرية وعلى أسس تقاليد أدبية سواء بالعبرية أو مترجمة من لغات أخرى. وقد ولدوا جميعاً تقريباً مع نهاية الحرب العالمية الأولى وفي العشرينيات من هذا القرن: من. يزهار (١٩١٦)، ويغاك موسيسون (١٩١٧)، وموشيه شامير (١٩٢١)، وتيلور آراوهم في فترة الانتداب البريطاني.

٢- عاصر أدباء هذه الفترة مراحل تكوين وإنشاء الاستيطان الصهيوني في فلسطين خلال مراحل الصدمات المتكررة مع عرب فلسطين (أحداث ١٩٢١، ١٩٢٩، ١٩٣٦، ١٩٣٩)، ومراحل الصدام مع الانتداب البريطاني اعتباراً من مرحلة شهر العسل مع وعد بلفور وحتى قرار التقسيم وخروج البريطانيين من فلسطين. وكانت القمة التاريخية لهذا الجيل هي فترة النازية ثم إعلان قيام دولة إسرائيل عام ١٩٤٨، وخوض حرب ١٩٤٨ التي ساهمت مساهمة فعالة في صوغ أفكار ووجدان أدباء هذه المرحلة إلى حد كبير.

٣- كان أسلوب تعليم أدباء هذه المرحلة مختلفاً عن أسلوب تعليم أدباء المهجرات الصهيونية، حيث كان الأسلوب التعليمي الذي تربى فوقه أبناء هذه المهجرات الصهيونية هو الحيدر (ما يقابل «الكتاب» عند المسلمين)، و«بيت همدراش» (المدرسة) ويدرسون فيه مبادئ الفقه اليهودي والتلمود («الشيفاء» الأكاديمية التلمودية). أما التعليم الذي تلقاه الأدباء من مواليد فلسطين فقد كان يقوم أساساً على عرض علماني للعهد القديم، ودراسات مبسطة للتلمود وفق رؤية معاصرة، ودراسات تمجيدية لفترات الزهو في التاريخ اليهودي القديم، مع دراسات للعلوم الحديثة العلمانية. وقد أدى هذا النظام التعليمي الحديث إلى ظهور نوع من الشد والجلبد بين المستقبل الشخصي من ناحية، والتضائي في خدمة المجتمع من ناحية أخرى، وتفضيل هذه الخدمة على تحقيق الذات.

٤- بروز سعي دائب لدى هذا الجيل للاتصال عن التقاليد الدينية وعن الواقع الديني المرتبط بالشتات

اليهودي في شرق أوروبا . ولم يكن هذا الأمر بمثابة تمرد ضد جيل الآباء بقدر ما كان محاولة لتحقيق القيم الأساسية لجيل أراد أن يثبت أنه تحرر من إلهه وفر من سلطة الروح القدس . وقد تركزت هذه اللمعانبة الراضية اليهودية - الشتات اليهودي - في الحركة الكنتناتية (يوناتان راطوش ، وأهارون أمير وبيناميرن تموز وغيرهم ، وهي جماعة محدودة تبلورت حول مجلة «ألف» ١٩٤٨-١٩٥٣) وكان تأثيرها يفوق قوتها السياسية بكثير . وقد برز هذا التأثير في بعض سلوكيات أبناء هذا الجيل ، وكان ينعكس بطبيعة الحال في الأدب ، كلما كان الأدب يحتاج إلى مادة من الواقع الاجتماعي .

٥- كانت لغة الطبقة الأرستقراطية من الشباب هي العبرية المتبلدة بالعربية ، وليس اليبديش (لغة يهود شرق أوروبا) التي أصبح ينظر إليها على أنها لهجة مجحوة ، وحاول أبناء الأرستقراطية من الشباب أن يتشبهوا بالبدو أبناء المنطقة ، فكان كل من يريد أن يبدو بطلا يضع الكوفية الفلسطينية على رأسه ، ويضع غدارة حول وسطه ويشرب القهوة في الفنجان حول النار ويحاول أن يتجول على صهوة جواد عبر الحقول .

٦- شكل التحول الحاد على المستوى الاجتماعي في الاستيطان الصهيوني عنصرا مؤثرا على مجمل الأفكار التي كانت سائدة حتى الآن ، حيث إن التحول الحاد من استيطان صهيوني ، ومن نموذج الطليعي المقاتل إلى دولة ذات مؤسسات ، وإلى نموذج الثري والموظف ورجل الأعمال ، كل هذا سبب نوعا من غيبة الأمل المريرة للجنود وللأدباء الذين عادوا من ميدان القتال . ولفهم هذا المستوى الاجتماعي ، يمكن القول بأنه حدث تحول كان مصدره التناقض بين المثال العام والمجرد للطليعي الصهيوني ، وبين الانتهاء نحو البناء الاقتصادي والسياسي المختلف جلدريا والذي استلزم بالضرورة نسبة عالية من التخصص والفردية . ومن هنا فإن تبعد الأمل وخيبة الأمل العظيمة أصبحتا هما الموضوع الرئيسي لأدب ما بعد حرب ١٩٤٨ ، كما سنرى فيما بعد^(٥) .

٧- كانت المؤسسة الأدبية العبرية تحت سيطرة اليسار الصهيوني اعتبارا من الأربعينيات وحتى بداية الثمانينيات ، وذلك لأن الصهيونية الاشتراكية كانت هي العنصر المؤثر والفعال في بناء الاستيطان الصهيوني وتشكيل مؤسساته . وقد كانت العلاقة الإيجابية مع الاتحاد السوفيتي هي التي وحدت في عام ١٩٤٨ الحزبين اليساريين «هشومير هتسمير» (الحارس الفتى) و «أحدوت هاعفودا» (اتحاد العمل) في حزب العمال الموحّد (المبابم) ، وهو الحزب الذي سيطر على عدة مؤسسات أدبية (دور نشر مثل سفرات هيوعالم وهكيبوس هموشحاده ومجلات مثل «ماسا» و«أورلوجين») وكانت هذه المؤسسات يسودها النفوذ الثقافي للواقعية الاشتراكية ، التي تستمد جلورها من الاتحاد السوفيتي . وقد كانت قوة اليسار الصهيوني في المجال الثقافي تفوق قوته في المجال السياسي . وقد حاول حزب «المبابم» منافسة النفوذ الثقافي لحزب «المبابم» ولكنه لم ينجح في ذلك إلا عندما حدث الانشقاق داخل حزب «المبابم» عام ١٩٥٢ ، حيث انفصل اليسار «المبابم» وشكل الحزب الشيوعي ، ثم الانشقاق الكبير بين حزبي «المبابم» و«أحدوت هاعفودا» عام ١٩٥٤ ، وقرار قبول أعضاء عرب في حزب «المبابم» وهي كلها أمور أدت إلى إضعاف اليسار الصهيوني وانحصار نفوذه على الأدب الإسرائيلي . وكانت هذه الانشقاقات داخل أجنحة اليسار الصهيوني من الأسباب التي أدت إلى تراجع التقاليد الواقعية الاشتراكية في الأدب ، وإلى انهيار الالتزام الإيديولوجي ، ويسود الانتماءات الفردية في كل من الشعر والأدب النثري . وتجدر الإشارة هنا إلى أن الشخصية المحورية التي سيطرت على مقاليد الحياة الأدبية التي نمت في أحضان اليسار الصهيوني كانت شخصية الشاعر الصهيوني أبراهام شلونسكي الذي قام في هذه الفترة بدور

تأثيري شبيه بذلك الدور الذي قام به من قبل الشاعر الصهيوني حليم نحان بياليك (١٨٧٣-١٩٣٤) في بداية القرن العشرين بين الشعراء العربيين في أوديسا وفي العشرينيات في تل أبيب. وهكذا فإن الأدب الروسي المترجم للعبرية احتل مكانا هاما كمصدر تأثير على الأجيال الصهيونية في تلك الفترة، وعلى الأدباء بصفة خاصة. وقد ساعد على هذا بطبيعة الحال أن الأبناء كانوا يحنون إلى ثقافة وطنهم الأم روسيا.

٨- بروز تيارات النقد الأدبي المعبرة عن الواقع الثقافي الصهيوني في فلسطين خلال تلك الفترة. وكان التيار الأول من تيارات النقد الأدبي هو التيار الممثل للنقد اليساري الماركسي، وكان يدعو إلى نبذ تناول الفرد ويجذب التعبير عن الجماعة. وكلما كان العمل الأدبي يميل إلى التعبير عن الجماعة ويتعد عن تناول الفرد، كان يحظى بالتقدير من مثلي هذا التيار الذين كانوا يستمدون وحيهم من تيارات النقد الماركسية ويدعون للالتزام بخطوطها العامة، ليس فقط بالنسبة للأعمال الأدبية التي صدرت، بل بالنسبة كذلك لتلك التي مستعدة: «إن طريقة أدبائنا في وصف البطل ينبغي أن تكون هي طريقة وصف الإنسان النموذجي في الظروف النموذجية، وصياغة النموذج الإيجابي، الذي يبنى مع آلام ولادة الإنسان اليهودي في الظروف التي يعيشها في فلسطين وفي العالم- تلك هي المهمة الملقة على عاتق أدبائنا». وكان من أشهر نقاد هذا التيار شلومو نيتسان، و. ب. يافه، وي. روز تسفيغ.

وفي المقابل كان هناك التيار النقدي المحافظ الذي نظر إلى الأدب العربي في تلك الفترة نظرة مختلفة تماما، وكان على رأسه باروخ كورتسيفل اعتبارا من نهاية الأربعينيات، وخلال الخمسينيات وحتى منتصف الستينيات، حيث كان الناقد الرئيسي لجزء «ها آرئس» المستقلة والواسعة الانتشار وواحدا من أشهر النقاد الإسرائيليين قاطبة. وقد أصبح نقد كورتسيفل أكثر حدة تجاه الفكر الصهيوني عندما تصدى لبحث الظواهر الثقافية في إسرائيل، وعلى الأخص بالنسبة للعالم الروسي للشباب: «إن الشباب الإسرائيلي لا يأكل إلا ثمار الأزمة العلمانية الطويلة التي طرحها الأدب العربي الحديث. وعلى عكس نقاد اليسار الذين طالبوا الأدباء بأن يكتفوا أنفسهم مع تطلعاتهم، نجد كورتسيفل لا يؤمن بأي صلاح لأن الأدب العربي في نظره هو بمثابة شيء معوج لا صلاح له، لأن الصهيونية ذاهبا هي على هذا النحو، وذلك لأن انعدام الثقة في الحل الصهيوني العلماني، وانعدام الثقة في الأدب الشرقي الذي كتب من واقع الأيديولوجية الصهيونية، كل منهما مرتبط بالآخر: «إن القصة الآتية تشير مرة إلى الفلاس محاولة ترجمة اللغة المقدسة كلها، بقيمتها ومغزاها، إلى لغة واقعية علمانية، والنتيجة هي كاريكاتير، وتزييف صاذج...»^(٦).

٩- كان من الأهداف الرئيسية التي سعى إلى تحقيقها رواد الهجرة الثانية والثالثة خلق نمط يهودي جديد على أرض فلسطين رغبة منهم في أن يكون أبناؤهم يبدون بقدر الإمكان عن صورة اليهودي القديم، «يهودي الشتات». ومن هنا فقد أصبح التمييز: «جالوت» (المنفى وفق التصور الصهيوني) «إسرائيل» بمثابة تقييد من ميزا طريقة التفكير في المجتمع الإسرائيلي، حيث أصبح الإسرائيلي يرمز للجديد، المتألق صحة والمتنصب القامة، بينما يرمز «الجالوتي» للتقديم معني الظهور. وهكذا خلقت شخصية «الصبار» Sabra^(٧) (التي أصبحت بمثابة الشخصية الرئيسية والمحورية في الأدب العبري الحديث) هي الشخصية التي حلم بها الآباء المؤسسون للاستيطان الصهيوني لتقوم بتحقيق أحلامهم وألقوا حل كاهلها مهمة أن يحقق في حياته نبوة الأجيال الصهيونية. وهكذا أصبح اصطلاح «الصبار» جزءا من تلك المحاولة التي لجأت إليها الصهيونية

لاصطناع لغة واصطلاحات خاصة بها عن واقع إسرائيلي ععد لا نظير له في غير إسرائيل من المجتمعات اليهودية. ومن هنا فإن تعبير «الصبار» كان يخدم في نهاية الأمر هدفًا سياسيًا صهيونيًا، وهو الإيحاء بأن الصهر الاجتماعي لمختلف الأصول الحضارية لليهود قد تحقق في إسرائيل ويقتل في جيل هو «جيل الصبار» تتلاشى فيه تلك الفروق الحضارية. يقسم قطاعا من الشباب الإسرائيلي يتميز بخصوصائص نفسية محددة متجانسة (حل النحو الذي عكسه الأدب العربي في إسرائيل)، وقد أصبح ظهور هذه الشخصية العربية الجديدة «الصبار» مقرونا بتحقيق توأمة، وهو فتى «الجيتو» (الحمي اليهودي في غرب أوروبا)، حيث ترجم رفض «الجيتو» في الواقع الإسرائيلي إلى رفض «اليهودي الجيتوي»، وأصبحت شخصية رجل «الجيتو» مرفوضة في حالات كثيرة من الشخصيات المعادية لليهودية التقليدية. وفي التصور الذاتي نجد أن شخصية «الصبار» الكلاسيكية بعيدة عن «اليهودي الجيتوي»، الذي يحضر عجزه ويكره جنسه، ويشعر أنه أقرب كثيرا من «الشعب السليم» جسدا وروحًا مقارنة بذلك «اليهودي المعقد» «ابن الجيتو»، الذي كان وصمة عار لليهود أوروبا، وسار كاشلًا إلى المذبحة (المقصود النازية). ^(٨) وهكذا فإن هذه الشخصية الجديدة دخلت إلى عالم الأدب العربي الحديث في فلسطين ثم إلى الأدب الإسرائيلي لأن المجتمع الاستيطاني الصهيوني أراد أن يمثله هذه الشخصية، سواء كانت انعكاسًا صادقًا لواقع اجتماعي حقيقي أو لم تكن. فها هي ملامح هذه الشخصية؟ إن العناصر المكونة لهذه الشخصية، كما عكسها الأدب العربي الحديث تتمثل في المثالية التي تقوم على الحب المباشر والقاطع للبيئة الفلسطينية، بيئة الواقع الاستيطاني الصهيوني وحب هذه البيئة، والتوق الدائم إلى القيم التي تلفها عن التطبعية الذاتية (الأنا تنسحب دائمًا أمام النحن)، وهي القيم التي تلقاها الشباب الصهيوني في الحركة الصهيونية الاشتراكية وفي بيت الآباء. ولم يكن لديهم أي شك في أن «الحل الصهيوني» هو الحل الوحيد لوجود «الأمة اليهودية» وكانوا يدركون ويؤمنون بأنهم «أبناء الحرب» ولكنهم كانوا يعتبرون أنفسهم بمثابة حلقة في سلسلة التاريخ اليهودي. وحل هذا النحو، كان «الصباريم» بمثابة التحقيق الأمثل لنسبة الآباء المؤسسين للاستيطان الصهيوني ولعبوا هذه الأدوار التي ألغاها الأدباء على عاتقهم، سواء كانت شخصيتهم تتناسب الدور الذي تلعبه أم لا تناسبه.

ولكن على الرغم من شيوع هذه الشخصية فإن أدب هذه الفترة لم يكن يخلو من محاولات للسخرية من واقع الحركة الصهيونية المراء بالمتناقضات والتناقضات، وسعى بعض الصهاينة إلى إفراغها من محتواها، وهي المحاولات التي كانت تحظى بالقبول والإقبال على قراءتها من جمهور القراءة، لأنها كانت تسد حاجة ماسة لديهم كرد فعل تجاه الشعارات الجوفاء والانبهار الحقيقي لواقع الصهيونية الاشتراكية.

١٠- اعتبارًا من منتصف الخمسينيات فصاعدًا وسع الأدب العربي في إسرائيل من أنماطه أبطاله، حيث أصبحت هناك شخصيات تنتمي إلى يهود ألمانيا، وإلى الشباب اليهودي في بولندا خلال فترة النازي، وشخصيات تعبر عن مصائر من نجوا من فترة النازي، سواء أولئك الذين استمروا في الحياة في أوروبا أو الذين هاجروا إلى فلسطين، وشخصيات تعبر عن يهود الشرق «السفارديم» وعن المهاجرين الجدد في فلسطين. وقد شكل كل هؤلاء طبقات جديدة دخلت إلى الأدب الشرقي في إنتاجات العديد من الأدباء أمثال نعومي فرانكل، وأهدرن أيلفريد، وشاي جويلن وشمعون بالاس، وسامي ميخال، ويودا عيمحاي، وعاموس حوز، ويوزام كتيوك وغيرهم.

١١- على الرغم من الانتصار الذي حققه الجيش الصهيوني عام ١٩٤٨ وفاجأ به الجميع، فإنه مما يشير الدهشة أن التفاخر بالنصر لم يكن هو الموضوع الذي استخدم كأطار للإنتاج الأدبي شعرا ونثرا بعد حرب ١٩٤٨. لقد كان الموضوع الرئيسي تقريبا، فيها عدا استثناءات من الأدب الدعائي الملتزم أو المجند، هو تحبطات المحارب الصهيوني ومعاناته، لأنه قد وضع بواسطة مخططات الصهيونية أمام اختيار صعب: إما يتراجع عن فكرته ويعود من حيث أتى، وإما أن يواصل ويخوض حربا دموية «إنسانا ضد إنسان، وضعا ضد شعب» ومعنى هذا أنه على الرغم من أن آلة الحرب الإسرائيلية قد حولت الإنسان اليهودي في فلسطين إلى أداة عسكرية، إلا أن ذلك الإنسان الذي اعتصره ذلك الجهاز الآلي والانضباطي، لم يكف الأدب عن تصويره كشخصية ذات عالم روحي ونفسي خاص بها. ولذلك فقد أصبح العالم الداخلي والفردى والحساس لدى الجندي الإسرائيلي بكل صراعاته هو الموضوع الرئيسي لأدب حرب ١٩٤٨^(٩).

وهكذا واجه الجيل الإسرائيلي بعد حرب ١٩٤٨ عنة التناقض السحيق وظروف العزلة والافتراق، والانفصال شبه المطلق عن المجتمع الذي يعيش فيه. وكان من الطبيعي أن يحاول أولئك الكتاب والأدباء الذين شبوا وتربوا داخل حركات الشباب الاشتراكي الصهيونية والذين اعتادوا الخضوع لمططلبات «الأدب المجند»، تكيف أنفسهم مع الظروف الجديدة والمناخ الذي فرضته حرب ١٩٤٨، محاولين بقدر الإمكان تصوير تلك المحنة التي واجهت الأدباء الإسرائيليين بعد حرب ١٩٤٨ والتي تجلّت في الصراع بين الالتزام الصهيوني، أي الانساق مع دعاوى الأدب للمجند، وبين البحث عن الذات.

ويمكن القول بأن السمة الغالبة للأدب العبري قبل حرب ١٩٤٨ كانت هي سمة الأدب الفكري المجند، وهو الأدب الذي عبر عن جيل فترة «المهجرين الثانية والثالثة» وجيل «البالماع» عن طريق الالتزام بالبعد عن إبراز أي نوع من التناقض بين الأيديولوجية الصهيونية، وبين تجربة الفرد في واقع الحياة، كما تميز كذلك بالسعي نحو خلق المبررات لكل القضايا التي واجهت الصهيونية سواء كان ذلك تبرير ورفض الاندماج اليهودي في مجتمعات الشتات اليهودي بالتركيز على موجات العداء وكراهية اليهود، أو تبرير عمارية الانتداب البريطاني واغتصاب فلسطين من العرب، على الرغم من الوضوح الكامل لحقيقة أن عناصر الأيديولوجية الصهيونية التي التزمت بها هذه المجموعة في خلق نوازجها الروائية وإبداعها الفني لم تكن نابعة بصورة مباشرة من التجربة الحية التي يعيشها أو يعانيها المستوطن الصهيوني. ومن هنا فإن أدب حرب ١٩٤٨ ولد في ظروف صاغته في إطار هذا الأدب الفكري المجند، أو ما يسمى أدب «النحن»، ولكنه ما لبث أن أخذ في تلمس طريقة نحو «الأنا» ليعبر عن الفرد وعن صراعاته وتحبطاته في مواجهة التناقضات التي يعانيها. وما أن وصل إلى «الأنا» حتى عاد كتابه وتساءلوا عن الصلة بينهم وبين «النحن» وعن حق الوجود الذي يمكن «للأنا» أن تمارسه دون ارتباط بالواقع الاجتماعي أي كان. وهكذا تصارع هذا الأدب مع نفسه، وقام جيل جديد من القصاصين حاول أن يقطع الرابطة بين «الأنا» وبين المجتمع، وجعل «الأنا» في مركز الوجود، وكان منهم من حاول أن يخلص الأبطال من أي ارتباطات اجتماعية وسعى إلى «الأنا» الخالصة وكان منهم من كان عالمهم أكثر توازنا. ولكن على الرغم من هذا الصراع الذي نتج في أعقاب حرب ١٩٤٨ من أجل التخلي من «النحن» والسعي نحو «الأنا»، فإن جرشون شاكيد الناقد الإسرائيلي يرى أن «أدب حرب التحرير» (الاصطلاح الذي يطلقه الصهيونيون على أدب ١٩٤٨) هو من عدة نواح استمرار للاتجاهات الرئيسية التي ميزت أدب المهجرين الثانية والثالثة، وأنه على غرار معظم أدب هذه الموجات، كان هذا الأدب هو الآخر أدبا «ملتزما». وقد تجل

الالتزام في الإنتاجات نفسها، وكذلك في الموقف الواحي للأدباء من مشاكل الأدب والحياة^(١٠). وهكذا يمكن شرح أهمية حرب ١٩٤٨ في أدب هذا الجيل في إسرائيل، حيث كانت بمثابة التجربة المستقلة الأولى للحياة، استطاع الأدباء الإسرائيليون عن طريقها أن يختبروا أنفسهم في حياد، وهي محنة واجهها أدباء حرب ١٩٤٨ وجعلتهم يعانون صراعا نفسيا داميا بين الالتزام «بالتيار الأدبي المجند». وبين التجاوب مع متطلبات الساعة التي تستلزم البحث عن الذات وتحديد الهوية من جديد. والحقيقة التي يجب إثباتها رغم هذا في نهاية هذه المقدمة، أنه بالرغم من هذا الصراع بين الالتزام بعناصر «الأدب المجند» الصهيوني ومتطلباته، وبين التعبير عن الذات لدى هذا الجيل من أدباء إسرائيل، وعلى الرغم من ظهور نماذج أدبية تعلن عن تحللها من هذا الالتزام عند أكثر الأدباء تحيلا لهذا الجيل («أيام نسيكلاج» ليزهار) حيث نجد، أن قيمة الوجود الجماعي محل شك، وحيث تأخذ قضية الإنسان كإنسان مكانها، رغم كل هذا، فإن هؤلاء الأدباء بعد فترة متواصلة من البحث والصراع كانوا يعودون دائما إلى مصدرهم مثل أحصنة القتال المحنكة لدى سماعها صوت النغير. والدليل على ذلك هو ما حدث في حرب ١٩٦٧ حيث عاد المبرزون من أدباء جيل البالماع وجبل حرب ١٩٤٨ من أمثال شامير وجوري والتمان وسامير يزهار، وعميحاي، فانتصروا في مواقعهم مجندين كما كانوا في البداية على الرغم من كل تمرداتهم السابقة

من الرواية التاريخية إلى الواقع الإسرائيلي حتى حرب ١٩٦٧

يعتبر ظهور الرواية التاريخية من الظواهر الهامة التي ميزت أدب مرحلة الانتقال في إسرائيل، كعنصر من العناصر التي كانت مفقودة في الأدب الإسرائيلي حتى ذلك الحين، وهو الأمر الذي يمكن اعتباره بمثابة نقطة تحول في تاريخ الأدب العبري المعاصر. وقد كان أول من قام بهذه القفزة المفاجئة من الكتابة المرتبطة بالخاصة بشدة إلى الكتابة عن الماضي، الأديب الإسرائيلي موشيه شامير، وذلك في روايته «ملك اللحم والدم». وقد واصل كثيرون من بعده، هذا الطريق، وكان من بينهم بعض أدباء المرحلة السابقة، وهو الأمر الذي ساعد على ازدياد عدد الروايات التاريخية التي تتناول فترات مختلفة من التاريخ اليهودي. ويمكن القول إن الذي أدى إلى هذا التغير هو الاهتمام المتجدد من قبل الجمهور الإسرائيلي المثقف، وبصفة خاصة من قبل أولئك الذين يعملون في مجال الترجمة، بالماضي اليهودي والتقييم الثقافية الخاصة به. ولكن هذا الاهتمام في حد ذاته كان يهدل على الحاجة الحقيقية التي ضغطت من الداخل، حيث زاد الإحساس بأن الحاضر لا يكفي، وأن هناك شيئا ما ينقصه لم يكرس له الاهتمام من قبل، وربما حدث هذا لأن المجتمع الإسرائيلي في تلك الأيام التي تلت حرب ١٩٤٨ لم يكن مشدودا نحو أهداف اجتماعية وقومية، لأنه على الرغم من رغبة هذا المجتمع في أن يعيش حاضرا مريحا نسييا، إلا أنه كان يشعر بنقص إرث الماضي، الذي يمكن بموجبه صياغة حاضر أكثر استقرارا.

إذن، لقد كان اضمحلال الحاضر وتدهوره هو سبب الاتجاه إلى الماضي كموضوع للصياغة الفنية، على الرغم من الشك الذي أحاط به نقاد الأدب العبري المعاصر مدنى تحقيق هذه الروايات التاريخية لمزادها، وهو الأمر الذي ثبت صحته إلى حد بعيد.

وبالفعل فإنه حينما لم يجد الأدب الإسرائيلي في الرواية التاريخية ما يشبع غممه نحو البحث عن موضوع، لم

يبيق أمامه من خيار سوى العودة والتمتع في الحاضر حل ما هو عليه ، برحشته وخواته وضجره ، واختياره كموضوع للإنتاج الأدبي . وهكذا فإن بعض القصص والروايات التي رأت النور في فترة ما بعد حرب ١٩٤٨ ، وفي السنوات الأخيرة بصورة أكثر ، ازداد فيها هذا الاتجاه . وتبرز من بين هذه القصص والروايات أعمال لموشيه شامير ، ودافيد شعر ، وأهارون ميجد ، وبنيامين تموز ، وبنحاس ساديه ومن الروايات التي كتبها موشيه شامير وتعتبر من قبيل أدب «مرحلة الانتقال» رواية «الكونك عاريا» ، التي طبعت عام ١٩٥٩ ، وتعود بأحداثها إلى عام ١٩٣٩ ، لكي تشير إلى أزمة نهاية العقد الخامس وكما عبر النقد الذي تجل في أفكار أبطال يزمار سميلانسكي في «أيام تسيكلاج» عن أزمة الشباب الإسرائيلي وشخصيته في عام ١٩٥٨ ، أكثر مما دل على شخصية في عام ١٩٤٨ ، فإن موشيه بطل شامير في «الكونك عاريا» والذي عاش في عام ١٩٣٩ ، كان قريبا للغاية من موشيه شامير في عام ١٩٥٩ .

وهذه الرواية تشتمل ، دون شك ، على إرهاصات الأزمة التي حدثت في الستينيات في المجتمع الإسرائيلي ، وهي الأزمة التي دفعت بالأدب الإسرائيلي للبحث عن هوية الفرد الإسرائيلي من جديد وإلى بحث موقفه وارتباطه بالقيم التي أصبحت محل مناقشة ومحل شك ، حيث فتح «تخطيم الألواح» (نسبة إلى تخطيم موسى لألواح الوصايا العشر) إمكانات جديدة وبجالات جديدة أمام الأدب . إن البطل الذي حكم عليه بالعزلة والتهيه ، يضطر من الآن فصاعدا إلى البحث عن طريقه . وبالطبع فإن شامير الذي يضع بطله في مفترق الطرق بعد «تخطيم الألواح» لا يجد له طريقه بعد أن أصبح مسيطرا على نفسه ومشتتلا عن ذاته بعيدا عن أي ارتباط بأي قيم ، وهو الأمر الذي ميز أدب «مرحلة الانتقال» والذي جعل موجة الأدباء التالية تسعى لوضع الإجابة وتحديد الطريق الذي يجب أن يسير فيه هذا البطل في هذه المرحلة .

ومن أدباء هذه المرحلة دافيد شعر (ولد في فلسطين ١٩٢٦) الذي يصف النقاد قصصه بأنها قصص واقعية كلاسيكية . إن أبطال شعر ينتمون إلى تلك الأقلية الصغيرة من اليهود من مواليد فلسطين التي شقت طريقها من البيئة الدينية إلى البيئة العلمانية ، وخلقت هذه الطريقة مقاربة مثيرة للاهتمام بالموضوع الأسامي الذي شغل الأدب العبري في مراحلها السابقة . لكن هناك عدة فروق تميز أبطال شعر عن أبطال الجيل السابق : الفارق الأول هو أن البيئة الدينية التي خرجوا منها كانت بيئة منهزمة ، ليس فقط في جهودها من أجل منع أبنائها من الخروج إلى الثقافة العلمانية ، بل كذلك في جهودها من أجل المحافظة على حيويتها لأنها بيئة خاوية ومتحجرة ومضجرة . أما الفارق الثاني ، فهو أن أبطال دافيد شعر لا يشقون طريقهم من مجال لاكثر على شكل صراع روحي عنيف بين بؤري الحياة الروحية والعلمانية ، بل يشعرون بالانفصال لكليهما على حد السواء : إن العبوس والجمود الديني ينفرهم ، ولكن البيئة العلمانية هي الأخرى لا تجذبهم إليها بها تحويه من إرث روحي غني ، بل بها تحويه من حرية ، أي بإغراء السلطة التي تمنحها للإنسان ليتصرف حسبما يشاء في شؤونته الشخصية ، وعلى الأخص حرية الاختلاط بين الشباب والشابات . وبالفعل فإنه يوجد لدى هذه الشخصيات قليل من الانجذاب إلى القيم الثقافية وهو الانجذاب الذي تجل في أشواقهم إلى الجسبال الذي لا يوجد في بيئتهم الدينية ، والانجذاب إلى قيم الفن التي يحتقرها الدين اليهودي . ونلمس في تلك الأشواق إلى الجبال لدى بطل شعر مسحة جنسية حادة ، كما أن الفن في نظره هو دافع شخصي داصر وفوضوي . ولا عجب في أن ما يجذب بطله هو رفقة الفنانين أكثر من الفن ذاته . ومن هنا الفارق الثالث :

فحينها يقوم البطل بالخطوة الحاسمة التي تعزله عن بيئته الدينية، فإنه يقوم بها تقريبا بلا وعي. إنه يشعر سيطرة في يوم السبت، (وهو الأمر المحرم عمله في مثل هذا اليوم المقدس) ولا يدرك مغزى الأمر إلا بعد أن يفعله، ولا يكون هذا الإدراك من خلال فظاظة التغيير الذي حدث، بل من خلال الأرتياح الاجتماعي الذي يتطوي عليه الانعزال عن المنزل وعن طريق الحياة الثابت الذي تم شقه أمامه. كذلك فإن اكتشاف المغزى الروحي للتغيير الذي يحدث في حياته يتم بعد أن يحدث التغيير، وبعد أن يحظى بالحرية الشخصية التي كان يتوق إليها ويضع له أنه ليس لديه ما يفعله بها. لقد تخلص من الإذعان للأوامر الصارمة التي كان يفرضها عليه دين آباءه، ولم يعد يعاني الآن من نير الشرائع، ولكن الحرية السلبية التي كان يتوق إليها سرعان ما تضايقه بغموضها وخوالها. وحينئذ يبحث بطل شعر عن فرصة أولى من أجل التخلص منها^(١١).

وفي هذا الإطار من المعالجة الخاصة عند شعر يكون من الصعب العثور على ما هو مشترك بين هذه القصص وبين إنتاج معظم الأدباء من مواليد فلسطين، أبناء «جيل البلد» ولكن مع هذا، فإن التحول الأخير يميز على الأقل نقطة لقاء. إن أبطال شعر يتصرفون منذ البداية بتحفيز تجاه القيم القومية والاجتماعية لليهودية العلمانية لأنهم لم يتعلموا على هذه القيم منذ الطفولة، وهم معادون كذلك على أن ينظروا إليها بتأثير بيئتهم القريبة نظرة نافذة. أما أبطال يزهار، وشامير، وموسيسون وناتان شحم وأهارون ميجد فإنهم يتصرفون تجاه هذه القيم منذ البداية بلبان مطلق. لقد تعلموا عليها، واعتادوا النظر إليها باعتبارها قيما مطلقة فوق النقد، ولذلك فإنه طالما أن للأوامر التي تستوجبها هذه القيم مبررا حتميا موضوعيا (وهذا المبرر غالبا ما يأخذ شكل الأمانة للمحاصرة والتي تخارب من أجل وجودها حرب حياة أو موت) فإنه لا يطرأ على بال أحد منهم أي شك في صلاحياتها، على العكس من ذلك نجد أن الاعتراف نفسه بحتمية أعمال معينة يجعل هذه القيم تحتل مكانتها وتكسب صلاحياتها، ويكون من يستجيب لها إنسانا لحياته مضمون.

ويوجد التعبير المثير عن التغيير في وهي الأديب وأبطاله والذي يميز خطوة أخرى في تطور الأدب العبري بعد حرب ١٩٤٨، في كتاب أهارون ميجد (ولد في بولندا عام ١٩٢٠ وهاجر لفلسطين عام ١٩٢٦) «حادثة الأبله» (١٩٦٠) الذي هو بمفهوم ما استمرار لقصته السابقة «حدفا وانا»، وكذلك في كتابه «المروبة» (هبريما) (١٩٦٢). وهذان الكتابان هما تعبير عن فقدان الهوية لدى الشاب الإسرائيلي المؤمن بقيم حركات الشباب الصهيونية، وذلك من خلال الموقف الاجتماعي الجديد الذي سحب القاصدة من تحت وجوده الروحي. إن بطل «الأبله» وأبطال قصص «المروبة» الثلاثة هم أبطال بسطاء، ترتبط بساطتهم بالخلفية الروحانية للصهيونية الاشتراكية حيث تعلموا البحث عن الخير، ولكنهم لا يودون أن يعيشوا دون إحساس «بالانتباه» الاجتماعي، ويصارعون من أجل الانتهاء (ولو حتى لجامعة منظمة من «الأصحاء» كما في «حادثة الأبله»)، ويشاققون إلى الجزيرة المثالية الخضراء لمجتمع الفلاحين (حادثة الأبله)، ويعلقون الأمال الكبار على الديمقراطية الشعبية العظيمة وغيرها الوفرة (رحلة إلى أرض جومارة).

وهذا البطل هو بطل ساذج خالص النية وعاطفي في آن واحد: ساذج وخالص النية - لأنه مازال يؤمن باحتيال تحقيق أحلامه وعدم التكيف مع الواقع الجديد، وهاطفي - لأنه يعلم بواقع آخر ويقوم الواقع وفق معايير يوطوبيا نفسية. و«الصهيونية الاشتراكية» في «حادثة الأبله» ليست مجرد شيء تجريدي فقط بل هي طريقة للحياة، ومعيارا وقاعدة للوجود، وحينما تزاح هذه الصهيونية، فإن البطل لا يفقد فقط العبد

الأيدولوجي الذي يمكن التخلص منه ويمكن حله بل يفقد كذلك احتمال الوجود نفسه لأن عالمه الحقيقي يكون بذلك قد انهار.

وفي مواجهة مجموعة من المشاكل مثل عدم القدرة على الوفاء بمطالب الزوجة والعجز عن التكيف مع الواقع الجديد والغربة في مواجهة الآخرين ، وهي المشاكل التي يتمكن الأبله من مواجهتها ، لا يتم خلاصه منها إلا بفضل الحرب التي تنشب عام ١٩٥٦ . وهكذا يطرح ميجد على المسرح إحدى الأبقار المقدسة لدى المجتمع الإسرائيلي ويحاول أن يديحها : الحرب تنقذ البطل من الانتحار وتعيد إليه الإحساس بالانتهاء وهكذا فإن النعمة التي ميزت الاتجاه المساعد في الأدب العبري الإسرائيلي حتى اليوم ، هي أن الحرب هي الخلاص من كل المشاكل التي تواجه المجتمع الإسرائيلي ، وهي اخلاص بالنسبة للفرد مما يعانيه من ضياع وتمزق وانسحاق ، وهي الوسيلة الوحيدة لنصره الجميع في آتون النيران وليث الإحساس بالانتهاء لديهم بعد أن يكون الفرد قد تعرض لحالة من الضياع ^(١٢).

ومرة أخرى تظهر المعايير الأخلاقية لحركة الشباب الصهيونية ، وهي المعايير التي ليست على استعداد للتسليم بالاحتلال وقتل الفدائيين ، وباسمها يسأل البطل عما إذا كان هناك مبرر أخلاقي للحرب الفعلية ولوجود اليهود في فلسطين ، وهي الأسئلة التي تكرر كثيرا ، في أدب «الموجة الجديدة» ، وتطرح كل القيم ، التي كان من المفترض أنه لا مجال للشك فيها ولا مجال لمراجعتها ، للمناقشة من جديد ، على ضوء الواقع المرعب الذي بث الضياع والانسحاق في نفس الفرد الإسرائيلي ، لتناقضه مع ما يرى أنهم قد ربوه عليه من قيم ومثل في حركات الشباب الصهيونية ، قبل أن يجبروه على خوض الحروب ، وقتل الأبرياء وسلب الأراضي ، وطرد الأهلين من ديارهم ، وهي قضية يطرحها الكثيرون من الأدباء المعاصرين لميجد ، وكأن ما مارسه الصهيونية يتناقض مع الإطار القيمي لها ، وهي مسألة محيرة بالفعل .

وهنا تنطوي القضية الرئيسية على الموقف المتناقض في الوجود اليهودي ، حيث إن التناقض بين الرغبة في الانتهاء وعدم القدرة على الاندماج ، ينبع من التناقض بين قيم الماضي ، التي يجعلها «الأبله» ، الوحيد ، وبين قيم الحاضر ، التي يجعلها المجموع . وهذا التناقض يتم في البداية بواسطة فاجعة قومية وينتهي بمساعدة البطل على الهروب إلى الحلم الأخضر لفلاحة الأرض . وكلا الحلين هما حلان وهميان لأن الصراعات تبقى كما هي . إنها تعود وتظهر في تناسخ آخر في سلسلة من الرمزيات في قصص مجموعة «الحروب» حيث نجد أن الأبطال هم صورة نموذجية للبطل المعتاد في الأدب العبري الإسرائيلي : تلاميذ «حركة الشباب الإسرائيلي» الذين يواجهون مشاكل وجودهم في حيرة ويعانون من الضياع . إنهم يبتزون من هذه الرحلة إلى أرض «جورمار» بلد النظام الشيوعي ، حيث يتعرض الأبطال هناك لغسل مخ في «برج حزاماقت» (برج الموت) أو يقيمون في السجن الداخلي المفتوح الذي يدفعون إليه طواعية ولا يمكنهم التحرر منه ، لأن حياتهم مع النخبة تناسبهم ، وعندما يهربون في سفينة من الطوفان يكتشفون أن حرب الجميع ضد بعض قد عادت وظهرت في سفينة نوح الصغيرة تلك . وأخيرا فإن بطل ميجد ، الذي يسافر إلى نيكارغوا لكي يتأمل مصادر معاداة اليهودية ، يدرك أن مصدرها ، يكمن أولا وقبل كل شيء ، في الكراهية الذاتية اليهودية ، وليس في كراهية الآخرين لليهود . وهكذا فإن ميجد يريد ، بواسطة إماطة اللثام عن ضياع تلميذ حركة الشباب الصهيونية وربكته وفقدانه لهوته ، أن يكون «دليلا للمحاربين» في هذا العصر .

وهكذا يمكن القول بأن «الموجة الجديدة»، قد دخلت إلى الأدب العبري الإسرائيلي من ثلاثة مداخل مختلفة: بالتأكيد المتطرف لمبدأ «الأنا»، وبالالتجاء إلى ذكريات الطفولة المرتبطة بعالم يهودي آخر، هو عالم ما قبل «الفترة الصبائية»، وصياغة الأركان المظلمة في المجتمع الإسرائيلي والتي لا تقف في مركز الحياة الاجتماعية بل في أطرافها وتتيح عرضاً لشخصيات فريدة. ومن الكتب المهمة الممثلة للموجة الجديدة» كتاب بنحاس ساديه «الحياة كمثال» (هاحيم كياشال) وهو كتاب أو تويوجرافي يشكل نقیضا حادا للبيوجرافيا النموذجية لأبناء «جيل البلد».

إن الأدب، حسباً عدده ساديه، ليس من وظيفته أن يعرض السواقع أو عمل الأطباء في المواقف الاجتماعية، بل وظيفته هي التعبير عن الفرد، وأن المبدأ الفردي يختلف اختلافاً تاماً عن وجهة النظر الاجتماعية التي تتجلى، على سبيل المثال في «المانيفست» الأدبي لجياصة «جيل البلد» («مع جيل») طبع في «حقبة الأصدقاء» (يلقو هاريميم)، وأشرنا إليه في مقالنا عن أدب حرب ١٩٤٨ (شؤون فلسطينية عدد/ ٩). إن هذا المانيفست الشخصي كتب من خلال احتقار عميق إلى حد ما للقارئ المحتمل (ص ٤١٥-٤١٦) ذلك البورجوازي الصغير الذي يريد المؤلف أن يفاجئه باعترافاته، ويعرض أمامه حياته النفسية كتقيض لحياته المنظمة وثبت حق الفنان في أن يعيش بكتابته. ومن الناحية الثقافية هناك مسافة شاسعة بين بنحاس ساديه وبين رجال «جيل البلد» لأنه يعود في بعض الموضوعات إلى المصادر الثقافية للأدب العبري في جيل حيم نحيان بياليك (١٨٧٣-١٩٣٣) وما أخذه كل من يوسف حيم برنر وميخا يوسف برديتشفسكي ملء حفتيها من نيتشه، أخذه ساديه هو الآخر، وعلى غرار انجذاب برنر إلى شخصية يسوع وطرحه مواقف مشابهة لتلك الواردة في «العهد الجديد»، فعل ساديه ذلك حيث يؤكد أنه في طفولته قد جذبه الكنيسة ومنذ ذلك الحين وهو يستوهب ويفسر حياته بواسطة الأساطير المستقاة من العهد الجديد.

إن الاعتراف الأرضي - الذي يتحرك بين الخطأ والثوبة ومن التوبة إلى الخطأ ومن نيران جهنم إلى نعيم الحب الساموي والسعادة - هو اعتراف مسيحي في مضمونه. وعلى هذا النحو فإن ساديه يشتمز من خطاياه ويستمتع بها، ويشتاق إلى الحب الساموي ويفسر حياته كتتحقيق لرؤى من العهد الجديد. ويبدو بالذات، أن هذا التناقض بين جو حرب ١٩٤٨ وبين التجلي الديني، هو الذي يكشف عن تلك الحقبة العميقة التي بينه وبين رفاقه من أبناء «جيل البلد» أن المبدأ الفردي لا ينساق وراء الأحداث ويصوغها بل يقف خارجها ويفرض طابعه عليها (وليكن هذا الطابع كيفاً يكون). «والأوتويوجرافيا» ليست وصفاً لما يحدث وما يجري في حياة الإنسان الخارجية، بل هي وصف لمشاعره الدينية. ومن يدرك فقط هذا الفارق بين «الأجيال» (أو من الأحسن، أن نقول المدارس) يمكنه أن يدرك الفارق بين أوصاف الحرب عند ساديه وأوصافها لدى رفاقه. ومن ناحية أخرى، فإن هذا الاعتراف هو اعتراف رجل بالغ يحكي وفق طريقته الخاصة عن مراحل مختلفة في بلوغه، وطريقته هو «طريق الآلام» الخاص بآمن مهتمة، طفل متعزل، ومنطو، يريد أن يكون مريضاً أو مجنوناً، ولا يستطيع أن يندمج في الحياة «المدنية» ويتعيش من أي شيء يصل إلى يديه.

والقاص البطل شاعر، وشعره وحياته هما من قطعة واحدة: الشعر نابع من الحياة والحياة هي بمثابة شعر وكل فصل من فصول حياته هو مصدر آخر يستقي منه شعره. وكما أن حياته متشابكة مع شعره فإن الحلم والواقع فيها يستخدمان في تداخل. وهذا التداخل الغريب للتجربة الإنسانية، والأحلام، والتأويل النبوي

والغامض والشعر والمواظد يكشف «الأنا» وصلها، وهو تدلخل ذو قوة تعبيرية هائلة القوة^(١٣). وقد كان تقدير «الأنا» في إنتاج ساديه، وهو الإنتاج الرومانسي روحا والتجريبي من حيث التعبير، بمثابة تجديد مطلق في أدب جيل الخمسينيات في إسرائيل.

الانجماحات الرئيسية للأدب الإسرائيلي بعد حرب ١٩٦٧

كانت حرب يونيو ١٩٦٧ بمثابة الحلقة الثالثة في سلسلة الحروب التي خاضتها إسرائيل عبد الدول العربية بعد حربي ١٩٤٨، ١٩٥٦، لكي تفرض وجودها وإرادتها في المنطقة، من ناحية، ولكي تحقق حلم دولة إسرائيل الكبرى، من ناحية أخرى، وهو الأمر الذي لم يخفّه قادة إسرائيل، وأعلنوه صراحة في تصريحاتهم بعد الحرب (وخاصة تصريحات جماعة «أرض إسرائيل الكاملة» التي كانت ومازالت تحظى بمعطف الزعامة الإسرائيلية). وقد اختلفت، إلى حد ما، أحكام الأدباء الإسرائيليين بالنسبة لردود فعل هذه الحرب على الواقع الإسرائيلي عامة، وعلى واقع الإنسان الإسرائيلي بصفة خاصة. فالأديب الإسرائيلي أهرون أمير يقول مثلا:

إذا كنا نعتبر أن حرب ١٩٤٨ هي ذروة فترة من ناحية الجيل الذي حملها على عاتقه، وإذا كانت حرب «قادش»^(١٤) هي مجرد علامة طريق تاريخية أو جغرافية دون مغزى خاص بالنسبة لمثلها، فإننا من الممكن أن نعتبر أن «حرب الأيام الستة»^(١٥) هي بداية لفترة جديدة، بمفهوم أن الحرب لم تنته بعد، وبالذات بعد مرور الأيام الستة التي شهدت العمليات الضخمة والنصر. وبهذا المفهوم فإنها خلقت أبعادا جديدة لدولة إسرائيل ليس فقط بالمفهوم الإقليمي والاستراتيجي بل خلقت كذلك أبعادا في الرؤية الذاتية وفي الرؤية العالمية عندنا. ثم يواصل حديثه فيقول: إن التخطي الذي يشكله انتصار ١٩٦٧، هو، أولا وقبل كل شيء، تحطّي من حالة الحصار النفسي، ومن حالة السجن والانغلاق، إلى حالة الارتكاز والثقة بالنفس والسيطرة، وكذلك الصراع الشجاع وجهها لوجه مع واقع البيئة الجغرافية الخاصة بنا بكل الشحنات المرتبطة بها من ناحية الظروف التاريخية والأهداف في المستقبل^(١٦). ويختلف معه في هذه الرؤية الأديب الإسرائيلي حانون برطوف الذي يشير أيضا إلى أن «حرب الأيام الستة» قد خلقت حقائق، وأن الحرب لا تدور الآن بجوار «كفر سابا» بل بجوار القناة ولكنه رفضا عن هذا يعود في سياق حديثه فيؤكد أن «الموقف الأساسي لم يتغير». والموقف الأساسي الذي يهنيه حانون برطوف هو ما عبر عنه بكلمات فيها ما يكفي لعكس صراعات الإنسان الإسرائيلي. يقول برطوف: «على الرغم من أننا انتصرنا في الحرب، فإننا نحن المحتلين والمحاصرين لأن لدينا تخطيطات تكفي للموت... ويوجد هنا شعب صغير، هو بالكاد شعب، في منطقة هي بالكاد أرض، مع كوابيس بسبب حدود لا يعرف ماذا يفعل بها، ويريد السلام ولا يستطيع الحصول عليه»^(١٧). وبمعكس هذان الموقفان اللذان يعبر عنهما، اثنان من أشهر أدباء إسرائيل بحق، المناخ الذي ساد إسرائيل بعد حرب ١٩٦٧ والذي عكسه الإنتاج الأدبي الذي عبر عن هذه الفترة، إن أحدهما يرى أن حرب ١٩٦٧ قد منحتهم الأمان والثقة، والآخر يرى أن انتصارهم في هذه الحرب لم يغير من الموقف الأساسي شيئا بل زاد من تحدياتهم. وإذا انتقلنا بعد ذلك إلى رد فعل هذه الحرب على الإنتاج الأدبي في إسرائيل، فإننا لن نجد هناك اختلافا كبيرا بينها وبين حرب ١٩٤٨ من حيث تأثيرها على الأدب الإسرائيلي، إلا من حيث التناول الفني الأدبي ذاته على ضوء التيارات المعاصرة في عالم القصة والرواية والشعر.

فبالرغم من أن حرب ١٩٤٨ قد شهدت فور وقوعها ردود فعل أدبية مباشرة، حيث كتب يزهارة سميكلائنسكي في البداية قصص قصيرة: «خزعة» (مايو ١٩٤٩)، و«الأسيرة» (هاشا فوي) (نوفمبر ١٩٤٨)، و«قافلة منتصف الليل» (شياراشل حسوت) (١٩٥٠)، إلا أن كتابه الكبير «أيام نسيكلاج» (يحيي صيكلاج) والذي يعبر عن حرب ١٩٤٨ تميراً شاملاً، لم يظهر إلا عام ١٩٥٨، أي بعد الحرب بعشر سنوات. وحرب ١٩٦٧ لم تكن حرباً دامت ستة أيام، بل هي حرب أحدثت في العالم، وفي منطقة الشرق الأوسط بالذات، آثاراً لم تنته بعد. وبالفعل فإن شعوب المنطقة، وعلى الأخص الشعب الإسرائيلي، مازال يعيش في داخل هذه الحرب. وبالطبع فإن الاقتراب المباشر من الأحداث غالباً ما يحول دون كتابة الأدب الحقيقي المعبر عن الحدث.

ويعبر عن هذا الرأي بطريقته الأديب الإسرائيلي يسورام كنيوك فيقول مجملًا انطباعه عن الأدب الإسرائيلي: «من الصعب أن نتج في ظروف التوتر التي نعيشها لأن فترات الهدوء النسبي التي سرت بالأحداث والحروب الصغيرة، أي بالتوتر. ومن الصعب على الأدب أن يصارع معدل السرعة»^(١٨). ولكن هل حدثت بالفعل عملية عودة إلى أسس الثقافة القومية اليهودية بعد عملية الهروب التي قام بها أدب حرب ١٩٤٨ الذي عكس تمزق الفرد الإسرائيلي في مواجهة التحديات الأخلاقية التي واجهته، والتناقضات السريعة بين ما ألفوه به من مثاليات مدحقة، وبين الواقع المرير الذي فرضوه عليه لكي يقيم دولته بالدم والنار؟ إن الإجابة على هذا التساؤل يمكن أن نراها من خلال أدب حرب ١٩٦٧، وسوف نستشهد في هذا الصدد بالنقاد الأدبي الإسرائيلي أدير كوهين الذي يقول: «إن معظم الإنتاجات التي كتبت في نفس أيام «حرب الأيام الستة» وفي السنة التي تليها، تذكروا في خطوطها العامة بالخطوط العامة للأدب الذي نأ على الفور بعد حرب ١٩٤٨»^(١٩).

وإذا كان الإحساس العام الذي ساد الجو الأدبي في إسرائيل عن عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٦٧ هو إحساس الشعور بالمأساة التي خلفوها للعرب، والخوف الوجودي الذي ليس أحياناً صورة المقارنة بمصير الصليبيين وأحقوف من الجار والغريب على وجه العموم، ونبد الاستمرارية الوجودية متمثلة في رفض التوالد خوفاً من المعسر المجهول، فإن الصورة لم تختلف بعد حرب ١٩٦٧ كثيراً، بل زادت تعقيداً وابتعدت عن المجتمع أكثر وأكثر وأصبحت تتناول الفرد بصورة أساسية وتخصص لكل تيارات الأدب الأوربي التي تغلبت في تعبئة الفرد من الداخل. ويؤكد تيدي برويس هذا الاتجاه بقوله: «منذ يونيو ١٩٦٧ لوحظ في أوساط الأدباء والفنانين اتجاه نزاع إلى الشك، أخذ يتعاظم بمرور الوقت، إلى أن أنتج مدرسة شبه معادية للقومية، فالقصص والقصائد التي تشكك في عدالة صراع إسرائيل لم تعد مقتصره على أعضاء منظمة «متسبن» (البوصلية) والشيوخ فقط، حيث نشرت كتب وكتابات فيها تلميح ونشيد لإسرائيل «بالنازية» والفنانون غير المشكوك في صهيوليتهم اليوم بتعبير تثير القشعريرة»^(٢٠).

ومعكلاً ظهرت في بداية الستينيات جماعة أدباء «الموجة الجديدة» (هجل هيحاداش) الذين بدأوا في إنتاج أدب تطبيع رغبة حاسمة في نقادي أي التزام سياسي، ويتميز بالكتابة المجازية الرمزية. وقد كان معظم هؤلاء الأدباء من الكتاب الشباب الذين لم يغزوا غمار تجربة حرب ١٩٤٨، وكانوا خاضعين، في معظمهم، لتأثير

عالم الفكر

كل من فرانز كافكا من ناحية، وشموئيل يوسف عجنون الأديب الإسرائيلي، من ناحية أخرى، وكانت أفعالهم شاهدا على رد فعلهم المادي «لأدب البالماس» السياسي الاجتماعي^(٢١).

ولكني نفهم الفارق بين جيل البالماس وجيل «الموجة الجديدة»، نشر إلى أنه في جيل «البالماس» كان يوجد مركز مشترك للقيم، يؤمن به كل المشتركين في العملية الإبداعية الأدبية، ويتحدثون ويعملون باسمه، أو يقلبونه دون مراجعة. وقد كان وجود هذا المركز القيمي واضحا لكل من المؤلف، والقاص، والأبطال العمل الأدبي والقراء معا، ويمجد طريقة الالتزام وكيفية الإنخلاص والتضاي من خلال المواقف التي يعالجها العمل الأدبي.

أما بالنسبة لجيل الستينيات فإن هذا المركز القيمي المشترك قد اختفى، ولم يعد هناك عالم واضح للقيم يؤمن به المتحدثون المختلفون في العمل الأدبي، ويعضدونه أو يعملون من أجله وباسمه. وحيث إن الأمر قد استقر على هذا الوضع فإن المشتركين في العمل الأدبي كانوا يبدون في حالة من العزلة كل عن الآخر، سواء على المستوى الأيديولوجي أو الاجتماعي أو الإنساني. وهكذا، فإن جوقة الأصوات التي كانت بادية للوضوح في أعمال جيل «البالماس» قد اختفت، ولم يعد أحد يعبر عن رأي الآخر، بل أصبح من الصعب بمكان أن يعبر الشخص عن مواقفه الذاتية. وبناء على ذلك، فإنه كلما كان الفرد يصمم على مواقفه الفردية، ولأنه لم تعد هناك لغة مشتركة يتحدث بها الجميع، فإن إمكانية خلق علاقات اجتماعية إنسانية أصبحت هي الأخرى أمرا مستحيلا، حيث أصبحت عزلة الرواة والأبطال في إنتاج أدباء الستينيات عزلة اجتماعية وایدیولوجية معا، بينما كان الذي يجمع الأبطال والرواة في الجيل السابق «جيل البالماس»، والتوحد الاجتماعي والایدیولوجي معا^(٢٢).

إن أدباء مثل عاموس عزرا، ب. ب. يهو شواخ ويتسحاك أورباز ودافيد شمير ويهودا عيمحاي ويتسحاك أورن وشلمو نيتسان، وهم جميعا ممن تخلوا على الدوام مواقف يسارية ملتزمة، كانوا مخلصين لذلك العالم المميز بجو الغربة والعزلة والانطواء والكشف عن العالم الداخلي والمتميز للأبطال الذين يخضعون لعقلايتهم، والذين فقدوا سلامة الطوية تماما، ويواجهون البشاعة التي ينطوي عليها الواقع لدى تحريره من أقنعتهم المزخرفة، وأبعدوا الأوهام عن أنفسهم ووضعوا علامات الاستفهام المريعة من خلال ببيان رمزي مجازي.

والواقع أن هذه التوفيق بين المخطط الفردي، والدلالة السياسية، تظهر لنا كيف أن الأدب الإسرائيلي كان في الستينيات، متأثرا، على طريقته الخاصة، بأدب فرانز كافكا، وبالفكر الوجودي الغربي، غير أن استحالة إقامة علاقة مع طبيعة لا مبالية وغريبة، كانت تتخذ في إسرائيل تفسيراً قومياً: أن الطبيعة غريبة لأن الإسرائيليين لم يتمكنوا من الاندماج في بلد ليس هو بلدهم، ولذا بدت الحياة في فلسطين بعد قيام إسرائيل، وكأنها مجموعة من النقطات المفككة، أو استمرارية حاضر دائم لا يحمل أي دلالة. والأبطال في الأدب الإسرائيلي الممثل لهذه الفترة يبتزون ويثورون في عالم الرواية، ويشعرون أنهم وحيدون ومقتلون، ليس فقط لأنهم سوف يموتون وحيدون، بل لأنهم عاجزون عن إقامة اتصال بين أشخاص لا يجمعهم ماضيا اجتماعيا مشتركا، أي أنهم لا يمتلكون إمكانية بناء مستقبل اجتماعي مشترك، انطلاقا من ذلك الماضي. إن الممانعة هنا ليست معاناة وجودية بحسب، وهي لا تنتج فقط عن واقع أن الفرد قد ألقى به في هذا العالم، بل أيضا من حقيقة أن هذا الفرد ألقى في بلد غريب مستعد للفتنة. ومن ناحية أخرى، نرى أنه، بينما كان البطل

الوجودي الذي أثر على البطل الإسرائيلي، يكتشف إمكانية التوحد مع الطبيعة عن طريق الانعزال والوحدة المطلقة (كما في رواية «الغريب» لكلامي) أو عن طريق النضال الاجتماعي اليائس (كما في رواية «الطاعون» لكلامي، ورواية «الوضع الإنساني» لاندريه مالرو)، كان البطل الإسرائيلي الذي طبعته تجربة اجتماعية خاصة، هي إنجاز الحلم الصهيوني، لا يصل إلى التوحد المنشود إلا عبر الدمار والحرب.

ويمكننا أن نجد نموذجا دالا على المزج بين الموضوعات الوجودية والقومية، والمواقف السياسية والاجتماعية والإنسانية لوصف أوضاع مجازية مختلفة لدى بطل أ. ب. يوشوا في قصة «في مواجهة الغابات» (مول هاباروت) ١٩٦٩، حيث يعمل البطل حارسا لغابة، ويعلم بالحرارة والضوء معا، وهو ما يفسر رمزيا انجذابه نحو النار. وهنا نجد أن الحلم الشخصي يتحول إلى حلم اجتماعي حين يكتشف البطل أن هذه الغابة الباقية، إنها غصن في باطن أراضيها اطلال قرية عربية. عندئذ وانطلاقا من تلك اللحظة تتخذ النار دلالتها الاجتماعية، حيث يهدف احتراق الغابة إلى الكشف عن ماهي غيبية، ماض حقيقي وله دلالة.

«وهكذا نجد أن العزلة المريرة، وفقدان الرابطة مع البيئة، والتعرف التدريجي المريع للأبطال على أنفسهم، والتطور التدريجي للاكتشاف الذاتي، والعنف الذي يتفجر من خلال الشخصية المعقدة التي تشعر بالاختناق الذي لا فكاك منه، والعدوانية المتزايدة التي تهاجم بيتها القريبة من خلال الدفاع غير الواعي عن النفس، والاحتجاج، خلال الحرق العميق كمحاولة للانخلاص والتناكسك أثناء مرحلة التحطم المتزايدة، على هذا النحو أو غيره، ومع اختلاف في طرق التعبير وفي تكتيك الكتابة، هي الموضوعات التي اشترك فيها الأدباء الشباب في إسرائيل من أبناء «المرجة الجبلية» من جيل الستينيات» (٢٣).

وهكذا فإن الأدباء الذين كانوا منذ عدة سنوات يختارون العالم الخيالي خلفية لإنتاجهم الأدبي في مجال القصة والرواية بدأوا يتجهون إلى الواقع الإسرائيلي.

ومن الممكن أن تقدم عدة نماذج دالة على ذلك. لقد نشر إسحاق أورباز في نهاية عام ١٩٦٩ روايته «رحلة دانيال» (٢٤) بعد روايتين رمزيتين. صحيح أنه في رواية «موت ليسندا» (٢٥) وفي رواية «النمل» (٢٦). يعرض أبطالا يسكنون في أماكن ذات طبيعة ومناخ إسرائيلي، ولكن الإطار الرمزي لا يمكنه أن يعكس الأحداث الدقيقة من حيث الزمان والمكان. أما دانيال، الذي يمثل الشخصية الرئيسية في رواية «رحلة دانيال»، فهو فتى يعود إلى بيته من حرب يونيو ١٩٦٧ وهو غملا بأسملة لا تتيج له العودة إلى إطار حياته الذي اعتاد عليه قبل الحرب.

ونموذج آخر لهذا الاتجاه الذي تبلور في السنوات التالية للحرب، يظهر في قصص أ. ب. يوشوا الأولى التي تحدث في عالم خيالي حالم. ولكنه انتقل بعد ذلك إلى أجواء القدس وتل أبيب والسهل والجبل. إن مسرحية «ليلة في مايو» تحدث عشية حرب يونيو ١٩٦٧، وروايته «في بداية صيف ١٩٧٠» (٢٧) تتكلم عن أيام حرب الاستنزاف، حسبيا يتضح ذلك من عنوان الرواية.

أما بالنسبة للأدبية هاليا كهنا كرمون، فإن كتابها «قمر في وادي أيلون» (٢٨) يتحدث بصراحة عن حرب ١٩٦٧ باعتبارها حدث أدى إلى تغيرات سواء في حياة المجموع أو الفرد، و«الإسرائيلية» عندها هاليا كهنا كرمون هي مخلوق شبه ملموس.

والأديب أهارون ايفيليد تحول في قصصه الجديدة^(٢٩) بعد حرب ١٩٦٧ ، من أجواء ما يسمى «المنفى» إلى الواقع الإسرائيلي ، وعلى نفس هذا النوال شبلي جولن^(٣٠) .

وترجى أوتجر ، بطل حب متأخر «لعاموس عوزة»^(٣١) يكشف عن بعد جديد ومذهل في ذلك المثلث الذي تشكل أطرافه (اليهودي - الإسرائيلي - الأغيار «غير اليهود») . وفي الدائرة الخارجية لهذه الموضوعات لابد من أن نشير إلى ذكريات الطفولة على غرار تلك الموجودة في إنتاجات كل من حاتوخ برطوف^(٣٢) وداليد شحر^(٣٣) .

وقد تتبع عدد من هذه الموضوعات كذلك أوصاف الواقع الفلسطيني قبل عشرات السنين وهو ذلك الواقع الكامن في مكان ما في تلك الطبقات الأعمق من الواقع الآتي . ومثل هذه الموضوعات إنتاجات أهارون أمير^(٣٤) حليم جوري^(٣٥) وإسحاق شيلاف^(٣٦) . والغريب فيما يتصل بأدب حرب ١٩٦٧ أن «الحدث الأدبي» الذي أحدث ضجة في سنوات ما بعد الحرب ، كان هو نشر رواية رفض كتابتها نشرها أثناء حياته ، وهي رواية «شيرة» للأديب شموئيل يوسف عجنون^(٣٧) . ورواية «شيرة» هي الرواية الثانية لعجنون ذات الأجزاء الفلسطينية بعد رواية «الأسس البعيدة» (تمول شلشوم) . والرواية على صورتها الحالية تبدأ أحداثها في نهاية الثلاثينيات ، عشية الحرب العالمية الثانية وتنتهي (بقدر ما يمكن استخدام هذا المصطلح بالنسبة لرواية لم يتمكن كتابتها من إنجازها) في بداية الأربعينيات ، في أيام الحرب ، وفي أيام الغليان الذي عم فلسطين وأحداث الثورة العربية ضد الاستيطان الصهيوني وضد البريطانيين . وفي الحقيقة ، فإن الاهتمام غير العادي الذي حظيت به رواية «شيرة» قد نبع إلى حد ما من تبريرات لا صلة لها على الإطلاق بقضية التقدير الخاصة بالعمل كعمل أدبي . ومن ذلك على سبيل المثال ، الاهتمام المتزايد بإنتاج عجنون بعد أن حصل على جائزة نوبل بين دوافر كانت حتى ذلك الوقت بعيدة عن إنتاج عجنون ، وكذلك رفض عجنون لسنوات طويلة نشر «شيرة» وهو ما أضفى نوعاً من السرية على القضية ، وموجة من التكهانات الرهيبة بشأن الهوية الحقيقية للبروفيسيرات ، «المعلمين الروميين في معظمهم» الذين يملأون صفحات الرواية .

وقد شغل البحث الجاد عن الهوية اليهودية والإسرائيلية مجمل أدب عاموس عوز ، وبصفة خاصة في قصتيه «حتى الموت» (عند مافت) ، و«حب متأخر» (أهالما متوحيثت)^(٣٨) اللتين نشرتا في كتابه «حتى الموت» والقصتان مختلفتان تماماً كل عن الأخرى من حيث الموضوع الرئيسي ، ومن حيث الخلفية التي تدور عليها الأحداث ، ومن حيث الأسلوب كذلك . إن قصة «حتى الموت» قصة تاريخية ، تجري على خلفية الحملات الصليبية . وقد ذكر بها تاريخ حدوثها ، وكان من الواضح أن الفترة التاريخية والشخصيات التاريخية درست بعناية من أجل إثارة انطباع المؤتلف لدى القارئ : «ففي عام ١٠٩٥ م (هكذا مكتوب في القصة) استصرخ الأب المقدس أوربان . الثاني المؤمنين من أجل تحرير الأرض المقدسة من أيدي الكافرين . وبعد ذلك بعام خرج النبل جيوم دي طورون على رأس كتبة صغيرة في حملة إلى أورشليم المقدسة . وتاريخ هذه الحملة المتواضعة هو الموضوع الرئيسي للقصة . إن جواً ثقيلاً من الغموض والكرب يسود ما يحدث منذ السطر الأول ، حيث إن قوى غامضة ليس لها تفسير طبيعي تسطر على قبة السماء ، ومصير الأشخاص مفروض عليهم من أعلى . وحتى القرارات المستقلة تبدو وكأنها نابعة من خلال قسر داخلي لا مرد له . فالرجال لا يسرون نحو القدس ، بل نحو الموت ، الذي تجسده أورشليم التي في الخيال .

وهنا نتساءل، وأين دور اليهود في هذه الأحداث؟ إن اليهود هم الجماعة التي يتفجر فيها الغضب الغامض لأولئك الباحثين عن الطريق إلى الله. إن أورشليم بعيدة، وهناك شك منذ البداية في أنهم سيصلون إليها. ولكن اليهود الكافرين في متناول يد الصليبيين المؤمنين. وبالفعل، فإن حملة جيوم دي طورون تسير في إثر عدة حملات تاريخية، لم تتجح لا في الوصول إلى الأرض المقدسة، ولا في قتال الكافرين، ولكنها نجحت في ذبح الكثيرين من اليهود وهي في الطريق، إن رجال دي طورون لا يغرون على اليهود لحسب. بل إنهم يقتلون الفلاحين، ولكن مع فارق دقيق هو أنهم كانوا يقتلون الفلاحين من أجل الحصول على الغذاء والمؤن، بينما كانوا يقتلون اليهود من خلال مبدأ. وفي أثناء الحملة يتضح أنهم يعانون، حيث إنهم القتل والضحايا في آن واحد. وتزداد الحرب ضد اليهود قسوة ويشعرون بوضوح بوجود خيانة من الداخل. إنهم يشعرون بأن اليهود قد تسللوا إلى داخلهم، وإلى أنفسهم، وربما هناك يهودي تسلل إلى داخل الحملة، بين المسيحيين، يدبر لهم الكائد، وهنا يصبح هناك إحساس عند كل واحد بأن في داخله يهودي. وربما كان هذا بالطبع وهم ثقيل لدى طورون، أو أنه أخیال المريض للمؤرخ الأحذب كالود؟. ولا تكون هناك أهمية للأمر، لأن الذي يهم هنا هو أن هناك معاناة وتحبط. ويبدأ دي طورون في التغير. فإذا كان قد سعى من قبل إلى السلطة، فإنه يطلب الآن الرحمة والعطف. وفي النهاية، بعد أن يبدأ طورون أنه قد كشف عن هوية اليهودي المتسلل بين حاملي الصليب ويعلن عن نيته لقتله، يسقط على رءحه وتنتهي بذلك حياته. أما اليهودي الحقيقي (أو الزهيم) فإن دي طورون لم يستطع أن يفعل له شيئا، وهكذا يختم عاموس حوز قصته، وكأنه يريد أن يوحى بأن دي طورون قد قتل نفسه حبا في ذلك اليهودي الذي كان ينوي قتله.

والقصة الثانية التي تحمل عنوان «حب متأخر» تتناول حياة وأفكار شرجا أونجر ذلك «المحاضر العجوز»، الذي يقوم بدور القاص بضمير المفرد المتكلم. وحسب شهادة شرجا، فإنه كان على حافة التدهور الجسدي، وكذلك على حافة التدهور النفسي وكانت هناك فكرة واحدة تطارده، وهي أنه يخاف من الروس، ومن المؤامرة البولشفية ضد إسرائيل. إنه يرى في خياله كيف يخططون لإبادة شعب إسرائيل، وكيف أن الضربة ستحدث دفعة واحدة لكل من يهود روسيا ودولة إسرائيل. وفي بعض الحالات تكون هناك خيالات مضحكة، مثل وصف الكوادر الخزنية الجالسة في الكرملين وهي تشرب العديد من كتوس الشاي ويخططون لإبادة إسرائيل، ولكن أحيانا يوجد فيها شيء من الواقعية حينما ينصرف إلى تعداد وسائل القتل المرحمة التي سيستخدمها السوفيت. وهكذا فإن شرجا أونجر يكرس الأيام القليلة الباقية من حياته، من أجل أن يكون نذيرا بالخطر المقرب. ولا من مستمع له. ولكن رويدا رويدا يتضح أن شرجا أونجر هو في الحقيقة يجب الروس، وأن كل مظاهر الكراهية التي أبداه لم تكن إلا مظاهر حب خفي، وأنه يؤمن في أعماق قلبه أن نفس الحال موجود عند الروس: إنهم أيضا من جانبهم يحبون اليهود، إنهم «الدبة البيضاء التي تتوق إلى شر الصمغراء».

وتوجد عادة نقاط مشتركة بين عاموس حوز وأهارون إيليفيلد، مثل تجسيد العالم المحيط، والإحساس بالعجز في مواجهة المصير المحدد سلفا بواسطة قوى معادية، وكذلك الفكرة القائلة بأن اليهودية ليست عقيدة شعب صغير بل هي أحد عناصر الوجود الإنساني الشامل. ومكان حدوث روايات أهارون إيليفيلد ومعظم قصصه الأخيرة هو إسرائيل، وذلك على عكس قصصه السابقة التي تجري أحداثها غالبا في شرق أوروبا. وقصصه الأخيرة تحوي ذكريات من شرق أوروبا، وعبد هذه الذكريات هو الذي يتيح للأبطال نسيان

أنفسهم، والحياة في الحاضر، وفتح صفحة جديدة. وأبطال ايفيلند من خلال تنوعات مختلفة، يمسدون فكرة واحدة، وهي أنهم جميعا غير قادرين على أن يعيشوا، ويصدقون إلى ذلك الدافع الخفي، الذي لا يستطيعون الحصول عليه من أجل الإنجازات ومن أجل النجاح. وفي معظم القصص التي يحويها كتاب سيدي النهر، يصل الأبطال إلى مرحلة من التدهور والتفكك، وفقا للمفاهيم الشائعة في العالم العلمي، ومن المحتمل ألا يكون هذا التدهور إلا التقدم، وذلك بمعيار مفاهيم أخرى.

إن أبطاله مروراً بتجربة أحداث النازي يسيطر عليهم ماضيهم، إن آجلاً أو عاجلاً، ودولة إسرائيل لا تغير مضمون هؤلاء الرجال، وليست ملجأً آمناً في مواجهة المصير اليهودي المحدد سلفاً وهم يأخذون الشخصية المثقلة بالماضي معهم، حيثما يذهبون. والمستقبل والماضي ليسا إلا حلقة مفرغة واحدة، لا مجال للتخلص منها.

ومثل أهاريون ايفيلند نجد أيضاً أن الماضي يشكل عبئاً ثقيلاً على أبطال شاي جولن. فمثل ايفيلند توجه جولن في كتابه «موت أورى بيلد» من أجواء أوربا إلى أجواء إسرائيل. ومثل أبطال ايفيلند أيضاً، فإن أبطال جولن أيضاً لا يستطيعون التحرر تماماً من الماضي، والتطلع إلى مستقبل جديد.

والكتب التي نشرها شاي جولن حتى الآن تمثل تواصلًا معينا، حيث نلتقي بفتى يهودي في طريق يجهلها ومعاناته في أوربا في فترة أحداث النازي، ويتابع مجموعة من الشبان ممن نجوا من هذه الأحداث في طريقهم إلى فلسطين، وفي قصة «موت أورى بيلد» نقرأ قصة شاب من الناجين من أحداث النازي وصل بالفعل إلى فلسطين، وتكون نهايته الموت في حرب يونيو ١٩٦٧. وموت أورى بيلد في الحرب ليس إلا نتيجة حتمية لماضيه. إن أورى بيلد، الذي كان ذات مرة يدهى يوزاك، والذي كان يدعى مرة أخرى بوسلة كوفرمان، حفيد ربي افراهام ليث رئيس «يشيفا» (الأكاديمية التلمودية العليا) بشلاتو، قد نجح بالفعل في النجاة من الحرب والوصول إلى فلسطين، إلى كيبوتس «عين هاشارون». وقد استقبله «الكيبوتس» هو ورفاقه، ومنحه بمرور الأيام أجمل فتياته زوجة له. وهما هو أورى يتجول في أرجاء البلاد، وهو يرتدي الملابس العسكرية، وخوذته على رأسه، قائلاً لا يعرف الخوف، منتصب القامة، وأموريه ينفذون أوامره في طرفة عين. ولكن لابد من أن يتحرر أورى روبدا روبدا من كابوس الماضي، لأن هذا الكابوس يسيطر عليه أكثر وأكثر لدرجة الحدود التي بين الواقع والخيال تأخذ في حدم الوضوح.

وقصة «موت أورى بيلد» هي قصة غير واقعية تماماً، لأنها تحوي أوصافاً قائمة على موقف محتمل في الواقع بالإحباط إلى أوصاف ذات طابع سوريلي، مثل حفلة الوداع التي أقيمت بمناسبة إنهاء أورى لخدمته العسكرية، واللقاءات مع السيدة عتسمون، والحفلة التي أقيمت. عند مينص أورى أثناء احتلال مدينة القدس القديمة بينما كان يحمل «صديقه» الميت على ظهره. والحقيقة هي أنه ليس أورى فقط هو الذي لم ينجح في النسيان، بل إن أبناء فلسطين من اليهود من جانبهم يسعون لتذكيره بماضيه، وبغريته، وبتحطاطه في كل فرصة مناسبة وغير مناسبة. لقد تزوجت إسمنت، ابنة «كيبوتس» عين هاشارون، من أورى، ووالدها، برزلاي، العمود الرئيسي لعين هاشارون، يكثر من مناداة صهره باسم «يوزاك» بالذات، بينما يتردد صدى هذا الاسم على لسانه كاسم مستنكر. وهكذا فإن أورى بيلد، ابن الحاضر، لا يمكنه أن ينسى أنه وصل إلى «عين هاشارون» وهو شخص يدهى يوزاك كوفرمان، مسكين وفاقد لكل شيء. أما مينص، الذي يعجب

بإسنا، وهو من مواليد فلسطين (صبار)، فإنه يحكي ليل نهار عن أهاله العظيمة خلال حرب ١٩٤٨ . ويبدو غاروف يود «الشتات» الذين ذبحوا بجمعهم . وهنا يلقي أورى حقه بالفعل بسبب رغبته المجنونة لأن ثبت ليخص الميت خطأ . وهكذا كان مصير يوزاك ، أو أورى النموذج المثل ليهود «الشتات» ، والذي هيم له أنه وصل إلى شاطئ الأمان بعد سلسلة التجارب والمحن ، مصيرا مؤلما أكد به أن الحياة الجديدة التي حلم بها في دولة إسرائيل ليست من أجله ولا من أجل أمثاله . وقد شغلت قضية موقف «الصباريم» (مواليد فلسطين من اليهود) من «يهود الشتات» الناجين من «النكبة النازية» ، العديد من الأعمال الأدبية ، ففي قصصنا «رجال سادوم» لإيود بن عزيز^(٣٩) نقرأ عن روعة المشاعر عند شاب من «الصباريم» . وهنا تجلر الإشارة إلى اختلاف المواقف في كلتا الحالتين فإذا كان شهاي جولن يتعاطف مع أورى فإن إيود بن عزيز لم يكن يتعاطف مع تسفي . ان . . تسفي يقول ، إنه باعتباره من مواليد فلسطين ، وحيث أن أسرته قد هاجرت إلى فلسطين منذ زمن بعيد ، فإنه لا يستطيع أن يشعر بالآلفة والتعاطف مع من يسمونهم «ضحايا النازي» . وليس هذا فحسب ، بل إنه يصل إلى القول بأنه من الصعب بالنسبة له قبول الافتراض القائل إنه وإسباهم أبناء شعب واحد . إنه يعتقد أن يهود «الشتات» جناء ، وضعا للقلوب ، ويثير موتهم في نفسه الشعور بالازدراء والنفور أكثر مما يثير فيه الشعور بالمشاركة . وكما ذكرت فإن الأديب لا يتعاطف مع تسفي على الإطلاق ويقوم بتنفيذ أقواله وجهات نظره . وفي القصة يظهر الضابط الإسرائيلي ، الذي يتحفظ من يهود أوروبا ، ويعتقد أن كراهية الألمان كانت ظاهرة غريبة وبعيدة عنه ، وليست لها أية آثار على حياته . وفي المقابل فإن هانز شميدت ، اليهودي الذي ولد في ويلهلم ، يكره إلى حد الموت أباه تسفي ، مواليد مستعمرة «بتاح تكفا» ، ويرى أن ما يسمى «الإسرائيلية» لا يشكل ملجأ آمنا بالنسبة له في وجه «معادة اليهودية» .

وتظهر مستعمرة «بتاح تكفا» كثيرا في الأدب الإسرائيلي . فإذا كان تسفي بطل إيود بن عزيز قد ولد في هذه المستعمرة ، فإن كثيرين آخرين قد ولدوا فيها ، ومن بينهم الطفل نحان ، الشخصية الرئيسية في رواية «لن أنت أبيا الطفل» لحانيخ برطوف ، الذي ولد في هذه المستعمرة وترى فيها . وقد رأينا في بعض النماذج الأدبية التي تعرضنا لها ، أن هناك قاسما مشتركا بينها بشأن عملية البحث عن الهوية اليهودية - الإسرائيلية . وفي هذه الرواية نجد أن هذا القاسم المشترك موجود أيضا من خلال العودة إلى الواقع الصهيوني في فلسطين قبل عشرات السنين . ففي قصة «طفولة نحان» نجدهم حانيخ برطوف في التغلب على صعوبة طرح أحداث عالم الكبار عن طريق عيون طفل . لقد نرى نحان في مستعمرة صهيونية خلال الثلاثينيات ، وتنتهي أحداث القصة بحفل «البر-مشفاء» (بلوغ الطفل اليهودي الثالثة عشر من عمره) عشية الحرب العالمية الثانية ، وتضم ذكريات نحان كلاً من ذكريات العرب وذكريات الجماعة ، حيث نجد أصداء الصراع الصهيوني من أجل ما يسمى «العمل العربي» ، وصعوبات الحياة والتكيف مع البيئة الفلسطينية ، والأحداث السياسية التي تعود إلى تلك الفترة . إن الطفل نحان يستوعب الأشياء بحواسه ، كتجسس الطفل ، وتنقسم أحداث الكبار إلى الصورة الواضحة للفتى في فترة متأخرة بعد ذلك . ومن هنا فإن «لن أنت أبيا الطفل» يعتبر كتابا واقعيا بالمعنى الكامل لهذه الكلمة . فمن الممكن أن نرى المستعمرة الصهيونية بوضوح ، كما نرى كذلك الأشخاص الذين يعيشون فيها . إن أباه نحان يوصفون دون أي تزويق ، وأقوال الأب الجميلة التي لا يستطيع هو نفسه أن يصر عليها ، والضعف الذي يبدى حينها تنزل به كارتة غير متوقعة ، وآلام التي تحمر مقلتها في كثير من الأحيان من كثرة البكاء والمحطات الكثيرة التي يمر بها الطفل في حياته من روضة الأطفال ، إلى «تلمود-توراة» (مدرسة دينية) ، وإلى المدرسة الإهدادية للمدرسة الثانوية ، كل هذه

الأشياء يصنفها حانوخ برطوف دون أن يحاول تجميلها، ودون أن يحاول كذلك أن يسخر منها. وعلى الرغم من كل الساعات الصعبة التي يمر بها الطفل نحان، فإن برطوف يلجأ إلى أسلوب التوازن في حياته بشكل واضح. كذلك فإن الذكريات عن العم روفائيل، وهو الشخصية الرئيسية في القصة، والذي قتله العرب عندما كان يعمل حارساً، هي ذكريات تضيف إلى حياة نحان عمقا، دون أن تكون وسيلة لإثارة الأسى، ولذلك يعتبر برطوف أحد الواقعيين القلائل في الأدب العبري المعاصر في إسرائيل.

ومن الظواهر التي ينبغي الإشارة إليها بالنسبة للمسات التي ميزت الأدب العبري المعاصر، بصفة خاصة، خلال الستينيات وربما حتى السبعينيات ظاهرة العزوف عن كتابة الرواية كشكل من أشكال التعبير الأدبي واللجوء إلى القصة القصيرة والتعبير الشعري والتخلص من تولي الزمن الشخصي والقومي، ومن الفصوص في الملحظات الخاصة جداً للتجليات الفردية غير القابلة تقريبا للصيغة اللغوية، وخلق حالة من التواصل في القص الذي يتجاوز الفرد المعزول. ومن هنا فإن الانتاجات الأدبية التي لم تتمش مع هذا الخط الرئيسي (مثل الرواية الأولى لإسحاق بن نير «الرجل من هناك» (هاإيش ميشام)، أو رواية يشعيا هو كورن «جنارة في الظهيرة» (لغايا بشهورايم)، أو القصص الأولى ليمقوب شيتاي، وكذلك الكتب الأولى ليوشوا كينز)، أما أنها أهملت عن عمد، أو حظيت مكانة ثانوية من الاهتمام النقدي آنذاك. ولكن هذا الموقف الثقافي الأدبي تغير بشكل غير مدلل في البداية، ثم أصبح معلنا خلال الفترة الواقعة ما بين حرب يونيو ١٩٦٧ وحرب ١٩٧٣.

الأدب العبري المعاصر في السبعينيات

لا يمكن بطبيعة الحال أن نرصد الاتجاهات الأساسية التي ميزت الأدب العبري المعاصر في إسرائيل في السبعينيات والثلاثينيات إلا إذا رصدنا الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي الذي مرت به إسرائيل خلال تلك الفترة، كما فعلنا في المراحل السابقة.

لقد مر المجتمع الإسرائيلي خلال السنوات الأخيرة من الستينيات والسنوات الأولى من السبعينيات بعدة أحداث هزت من الأحاسيس تكاد تشبه في قوتها تلك التي اجتاحتها خلال السنوات الأولى لقيام الدولة، سنوات ما بعد حرب ١٩٤٨ (الهجرة الجماهيرية ومعابر المهاجرين والتشكف). ونحن لا نعتي هنا تحديد تلك الاهتزازات التي حدثت في المجال الأمني. (الانتقال من النشوة المسيحانية التي صاحبت حرب ١٩٦٧ إلى ضربة «حرب أكتوبر ١٩٧٣ مروزا بكابوس حرب الاستنزاف المتواصل)، ولا كذلك المجال السياسي الإيديولوجي (ظهور الصراع من جديد حول تحديد أهداف الصهيونية، وإقامة «حركة أرض إسرائيل الكاملة» وخصمتها «حركة السلام والأمن»... الخ) - بل إن ما يعنينا هنا في المقام الأول تلك الاهتزازات الاجتماعية الهائلة، التي أصعدت إلى مجال الحياة الاجتماعية قوى كانت حتى ذلك الوقت بعيدة عن التأثير ومسحوقة جعلت هيكل النظام الاجتماعي الإسرائيلي، والذي تمحدث معالمة من قبل الدولة بفترة طويلة ثابتا ومحصنا طوال الخمسينيات، يبتز وتغله الشقوق على امتداد هيكله. وقد اندلعت إلى هذه الشقوق خلال هذه الفترة كل القوى المضغوطة التي كانت مقموعة، ثم اتسعت الشقوق لتتحول إلى شظايا حقيقية، مما أدى إلى أن أجزاء من هذا الهيكل الاجتماعي بدأت في الانهيار، بينما بدأت الأخرى في تغيير صورتها. ومع نهاية السبعينيات كان البناء الاجتماعي للمجتمع الإسرائيلي كله قد بدأ في التغير من أساسه.

وإذا كانت هذه التحولات الاجتماعية في هيكل المجتمع الإسرائيلي مرصودة ومعروفة إلى حد ما، ومدروسة بعناية وبالتفصيل في بعض مناحيها، وعلى الأخص في المجالات السياسية والاجتماعية والطائفية، إلا أنها لم تكن معروفة ولم تدرس الدراسة الكافية على مستوى التحول الثقافي، الذي كان ملازماً لتلك التحولات الاجتماعية والسياسية. لقد كان هذا التحول الثقافي تحولاً معقداً، ولم يكن أيضاً تحولاً قاطعاً وفقاً للمفاهيم كثيرة. وبالإضافة إلى ذلك، فإن هذا التحول كان تحولاً راديكالياً بصورة لا تقل عن التحولات الأخرى. وقد نبعت حالة التعقيد من أن الثقافة، وخاصة الأدب، قد وجد نفسه في هذه الفترة كما لو أن تطوره حتى ذلك الحين، خلال الخمسينيات والستينيات، قد انفلت. فحتى ذلك الحين كان تطور الثقافة الإسرائيلية مرتبطاً بشكل أساسي باتجاه الابتعاد لدرجة الغربة عن الإطار الرسمي للدولة وعن الطبقة الحاكمة التي مثلت هذا الإطار، والتي انحازت بوضوح إلى تلك القطاعات في الثقافة والأدب، التي أصبحت في حالة من الاحتواء والانحسار، وأصبحت، على هذا النحو، بالتدريج بمثابة ما هو إرث الماضي (شعر ناتان التريمان، وأجزاء رئيسية في إنتاج جيل حرب ١٩٤٨، والمسرح الإسرائيلي الرسمي). وقد تعامل كل من الأدب والثقافة الشباب مع هذه الطبقة الحاكمة بشكل وأحياناً بصورة عدائية، وكان رد الفعل تجاههم بالتالي من السلطة هو اللامبالاة والتجاهل، أو في بعض الأحيان الشك والمعارضة. ومع بداية السبعينيات (بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣) عندما بدأت الطبقة الحاكمة المتمثلة في حزب العمل الإسرائيلي في التصعد والانحياز، وجد الأدب العبري نفسه في حالة غريبة من الانحياز إليها والوقوف إلى جانبها. وبالرغم من أن الأدب واصل في البداية مهاجمتها بكامل قوته (كما حدث في مسرحية «ملكة الحمام» (ملكت ها أمباطيا) للآديب حانوخ ليفين) إلا أنه سرعان ما اتضح للأدب، أن القوى الاجتماعية والسياسية، المتدفقة والصاعدة من أحماق المجتمع الإسرائيلي، هي قوى غريبة عنه وتعاديه أكثر بكثير مما كان رمز المؤسسة الحاكمة المتهاوية غريباً ومعادين له. لقد كانت شرعية الثقافة محل البحث كثقافة إسرائيلية ويهودية بالنسبة لهذه القوى الصاعدة عمل شك، وتعاملت معها باعتبارها غرس غريب، وظاهرة مستوردة مفروسة، فرضت على المجتمع الإسرائيلي الحقيقي اليهودي الشعبي، تماماً، كما فرضت عليها سائر أنماط المؤسسة الحاكمة القديمة.

وكانت هناك شواهد على أن الثقافة انعزلت حتى عن تلك الرواية الممجوجة والمزيلة الخاصة بالهوية القومية اليهودية، التي تبنتها المؤسسة الحاكمة، وأنها تخلصت تماماً من دور «المتطلع لبيت إسرائيل» (هنتسوفيه لبيت ישראל)، أي تخلصت من القيام بدور الأدب المجدد لخدمة أهداف الصهيونية الاشتراكية. وهكذا وجدت الثقافة وعلى رأسها الأدب الإسرائيلي نفسها في حالة من الحصار، ومن ناحية أخرى تجمع ضدها الحرس القديم الثقافي-الأدي المشعل لفترة الاستيطان الصهيوني (زعامة التريمان وموشى شامير وآخرين) في «حركة أرض إسرائيل الكاملة» ووضعت تحدياً أيديولوجياً وثقافياً في مواجهة الفردية الوجودية التي برزت بوضوح في أدب «الموجة الجديدة» فصادت مرة أخرى إلى الجماهير الوطنية القومية، وإلى التاريخية الصوفية وإلى مفارقة الدين. وقد ظهرت في مواجهتهما، من ناحية أخرى اتجاهات نحو الفولكلورية الطائفية، وبصفة خاصة نحو الأصولية الدينية المسيحية أو الأصولية الدينية-الحريدية-الملاحية (نسبة إلى الحريدية وهم جماعة معروفة بالتشدد والمغالاة في الدين والملاحية نسبة إلى الملاحا) وهي قسم من التلمود يضم التشريعات الدينية التي تعبر عن الطائفة التلمودية (الإرثوكسية) بين اليهود، التي اعتبرت أن الأدب هو بمثابة عدو مشترك وبراء وضيء مثير

للاشمزاز وفريسة كريمة . وقد ردت الثقافة ، بالصورة المتوقعة ، وهي التجمع ورفع الصوت . لقد تجمعت حول معارضة الاحتلال وفسد ضم أجزاء من المناطق المحتلة لم تكن ضمن أراضي دولة إسرائيل قبل ١٩٦٧ ، واقتضت القوى السياسية ، وعارضت سيطرة الدين ، ووقعت على عرائض ، واستخدمت لغة أكثر وضوحا ودافعت عن حق التعبير وعن الديمقراطية ، وعن القيم الإنسانية الوجودية (في مواجهة الأفكار الخاصة بضم الأراضي المحتلة ، والمناطق المقدسة والحقوق التاريخية) . وخلال هذا كله كان هناك ثمة تقارب أخذ في السرعة بالنسبة للانحياز إلى المؤسسة الحاكمة السياسية الفاشلة ، التي تعاملت معها باحتقار في فترة قوتها وسيطرتها . وهكذا أصبح هناك ثمة حلف بين الثقافة وحزب العمل الإسرائيلي . وعلاوة على هذا ، فإن الثقافة الإسرائيلية ، بشكل عام ، والأدب العبري المعاصر ، بشكل خاص ، أخذ على عاتقه دور القيام بحساب للنفس مع تلك الطبقة الحاكمة الفاشلة . بحثا عن إجابة للسؤال «أين أخطأنا» تقصيا لجذور الفشل^(٤٠) .

ومن أبرز الأعمال الأدبية التي ظهرت خلال هذه الفترة وتعتبر من هذه التحولات بصدق قصص أ. ب. ييوشوا «في بداية صيف ١٩٧٠» (بتحليل كسايتس ١٩٧٠) و«قاصدة الصواريخ ٦١٢» (بسيس هطليم ٦١٢ والمجموعة القصصية لإسحق بن نير التي صدرت بعد حرب ١٩٧٣ والتي تحمل عنوان «غروب قروي» «شقيسا كتريت» (١٩٧٦) والرواية الأولى ليعقوب شيتاي التي صدرت عام ١٩٧٧ وتحمل عنوان «ذكرى الأسياء» (زخارون دفايرم) والتي تعتبر بمثابة التعبير العميق والمركز عن الحالة الروحية التي اجتاحت المجتمع الإسرائيلي خلال السبعينيات ، بالإضافة إلى رواياته التالية «نهاية الأمر» (سوف دافار) التي نشرت غير كاملة بعد موت الأدب ، والتي اعتبرت أبرز قمة أدبية عملة للمعقدين السابع والثامن في الأدب الإسرائيلي .

الأدب الإسرائيلي في الثمانينيات

تميز الأدب الإسرائيلي خلال الثمانينيات ، وفي ظل ردود فعل أحداث الهجوم الإسرائيلي على لبنان (١٩٨٢) بواقع أدبي ثقافي كان خلاله الجمهور المثقف في إسرائيل يطلب من الأدب عامة ، ومن الأدب الثري ، بصفة خاصة ، أن يقوم بعرض واسع واقعي لكل من الفرد والجماعة ، ولكل من الحاضر والماضي التاريخي . وقد ظلت أعمال يعقوب شيتاي تمارس خلال هذه الحقبة تأثيرا حاسما ، سواء على أعمال الأدباء القدامى من أمثال ييوشوا ، أو على أعمال الشبان الذين كانوا مازالوا في مقتبى الطرق . وقد نشرت خلال هذه الفترة أعمال أدبية تعبر عن عالم المجتمع الإسرائيلي تكشف عن جذوره في الماضي القريب . ومن أهم هذه الأعمال رواية دافيد شحر التي تحمل عنوان «هيكل الأواني المحطمة» (ميخال هكليم هشبوريم) التي بدأ في نشر أول أجزاءها في بداية السبعينيات ونشر آخر أجزاءها وهو الجزء السابع عام ١٩٩٠ . وهذه الأجزاء هي : «صيف في شارع الأنبياء» (كايتس بدريغ هفتشم) (١٩٦٩) و«رحلة إلى أور الكلدانيين» (مسحاح ليشور كيشديم) (١٩٧١) ، «يوم الباروتية» (يوم هروزينيت) (١٩٧٦) ، و«نيجل» (١٩٨٣) ، و«يوم الأسياء» (يوم هرفايم) (١٩٨٦) ، و«حلم ليلة تموز» (حالمو ليل تموز) (١٩٨٨) ، و«ليالي لوتشيا» (ليلوت لوتشيا) (١٩٩٠) . وقد شهدت هذه الحقبة صعوداً غير متوقع لأدب من جيل الدولة لم ينل حظاً من الشهرة من قبل هذا النحو ، وهو ييوشوا كيتز ، الذي وصل خلال الثمانينيات إلى بلورة كاملة لوجهه نظره تجاه المجتمع الإسرائيلي ، على اعتبار أنه مجتمع أفراد ، لكل فرد منهم أصله الخاص وطابعه ، ولكن هؤلاء الأفراد على الرغم من أن لكل منهم طريقه الخاص

الذي يشقه في الحياة إلا أنهم يسرون في اتجاه واحد. وقد كانت الرواية التي شق بها طريقه نحو الاهتمام والشهرة هي رواية «تسلل الأفراد» (هيتجنفوت مجيديم) والتي اعتبرت التعبير البارز عن الأدب الثري العبري خلال الثمانينيات.

وقد برز من بين الأدباء الشبان خلال تلك الفترة دافيد جروسمان، الذي نشر رواية من أربعة أجزاء اعتبرت بمثابة العمل الرئيسي الممثل له. وعنوان الجزء الأول لهذه الرواية هو: انظر مادة: «الحب» («عين عيرخ»: أحافاه)، ولم يحظ الجزء الثاني من هذه الرواية باهتمام القراء ولا النقاد لأنه نقل الرواية تماماً من المجال النفسي الاجتماعي إلى المجال الفانتازي، كما أن الجزء الرابع أيضاً والذي يحمل عنوان إنسكلوبيدي، لم يثر أي اهتمام بالرغم من أن عنوان هذا الجزء الرابع هو الذي أصبح شائعاً كعنوان للمجموعة كلها. وقد صدرت له بعد ذلك رواية بعنوان «كتاب النحو الداخلي» (سيفر هذقدوق هينيمي)، وهي رواية تميزت بالطابع العام الذي ساد الأدب الإسرائيلي خلال السبعينيات والثمانينيات وهو الطابع النفسي المعقد المبني حول عالم شخصي مؤلم، يحمل رمزاً ذا مغزى قومي أو عام.

ومن الأعمال التي نشرت خلال الثمانينيات كتاب «قصص الطوموجاننا» (سبوري معلومجاننا) لاسحاق أورباز، وهو عبارة عن مجموعة قصص أوتوبيوغرافية مليئة بالاحاسيس، ورواية «تخليق الحمامة» (ما عوف هاينونا) ليوفيل شمعوني^(٤١).

وما يمكن قوله في نهاية هذا العرض للاتجاهات الرئيسية للأدب العبري المعاصر في إسرائيل، هو أن الأدب الإسرائيلي اعتباراً من السبعينيات هو أدب يختلف إلى حد كبير، عن الأدب العبري الذي سبقه، ليس فقط في أنه تمكن من أن يتخلص من النموذج الأم الخاص بكونه أدباً مجنداً لخدمة قضية الأيديولوجية الصهيونية الاشتراكية فحسب، بل لأنه استطاع أن يحول هذا التخلص إلى حق اختيار قائم، وعاد ليحتل موقعا رئيسيا، وأصبح يعبر عن رغبة في التخلص من انحياز الطبقة المتفقة مع الواقع الجماهيري ليهرب بذلك من أنماطها ومن تجلياتها. وهكذا فإن التراجع بين التحيز لقضية الانحياز الأيديولوجي وبين الانعقاد عنه، سيظل علامة مميزة رئيسية في حركة الأدب الإسرائيلي، وهو التراجع الذي من الصعوبة بمكان التنبؤ بالفترة الزمنية التي ستستغرقها إلى أن يحسم، وبخاصة إذا أخذنا في الاعتبار أنه خلال الثمانينيات والتسعينيات بدأت تدخل الأدب الإسرائيلي دائرة من الأدباء تستوحي مصدرها الروحي من التقاليد الدينية، مما سيدفع إلى هذا الأدب على فرار الأدباء العبريين في عصر بياليك، عجنون، نوسا من العلاقة مع النصوص المقدسة ومع الرموز القومية الدينية (وإن كان هذا أكثر وضوحاً حتى الآن في الشعر لدى الشعراء المتمركزين حول مجلة «دموي» أكثر منه في النثر الأدبي) بما يعني أن الصراع سيستمر بين القوى المتناقضة داخل تيارات الأدب الإسرائيلي في العقود التالية.

المراجع والمواش

- (١) شاكيد جرشون: النشر المعري ١٨٨٥-١٩٨٥ (في فلسطين ولشقات)، الجزء الثاني دار نشر هكايوتس همنوحاد ١٩٨٢، ص ٢٨.
- (٢) راجع بهذا الخصوص: شاكيد. جرشون. المرجع السابق ص ٣٦.
- (٣) شاكيد جرشون: الأدب الثري المعري ١٨٨٥-١٩٨٥ الجزء الثالث «الأدب الحديث بين الحريين»، مقفلة أجيال البلد «دار نشر هكايوتس همنوحاد، ١٩٨٢.
- (٤) شاكيد. جرشون: المرجع السابق (الجزء الثالث)، ص ١٨١.
- (٥) راجع بهذا الخصوص: الشامي، وشاد (دكتور): الفلسطينيون والإسساس الزائف بالنسب في الأدب الإسرائيلي (دراسة في أدب حرب ١٩٤٨)، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٨٨.
- (٦) شاكيد. جرشون: المرجع السابق (الجزء الثالث)، ص ٢٠٠-٢٠٢.
- (٧) الصبار: أورد جورج فريدمان عالم الاجتماع الفرنسي المعروف في كتابه «معي نهاية الشعب اليهودي» الملاحظات الاجتماعية والتاريخية التي صاحبت إطلاقاً تسمية «الصبار». يقول فريدمان إن ذلك المصطلح أخذ يتجدد في أعقاب الحرب العالمية الأولى مباشرة، وأنه استخدم للمرة الأولى في مدرسة هرتسليا الثانية في تل أبيب، وهي مدرسة كانت تضم بين تلاميذها اليهود شبانا من مواليد فلسطين إلى جانب الذين هاجروا مع آبائهم، والذين كانوا غالباً ما يتفوقون في دراستهم على أولئك المولودين في فلسطين بسبب تقدمه من حضارة أكثر تقدماً. ولي محاولة لتوضيح الصور بالنقص كان اليهود من مواليد فلسطين يلجؤون إلى الإسكاف بثمرات التين الشوكي وتشيدها بأيديهم ويدخلون في مسابقات الغشجر هذه مع أبناء المهاجرين، وكانت تنتهي عادة بأن يكسب أبناء اليهود من مواليد فلسطين هذا التحدي ويتمكنون من نزع القشرة الشاذكة ليعملوا على الثمرة الحلو. ومن هنا انصفت كلمة «التين الشوكي» (الصبار) بجله اللغة من اليهود مواليد فلسطين، ثم انتشرت التسمية لتعطي ما يسمى بجبل «الصبار» الذي أصبح يهدف به أولئك اليهود الذين ولدوا في فلسطين ورغم تحفظهم الحضاري إلا أنهم أكثر قدرة على تحمل المشاق.
- (٨) راجع بهذا الخصوص: ليد من لفافا: (شامي. وشاد (دكتور): الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح المتواتية، سلسلة عالم المعرفة (١٠٢). الكويت، يونيو ١٩٨٦، الفصل الثالث.
- (٩) شاكيد جرشون: المرجع السابق (الجزء الثالث)، ص ٢٠٨-٢١٠.
- (١٠) هلفرين. جيميل: الثورة اليهودية (ههيهيها هيهوديت)، دار نشر «هم هويلد»، تل أبيب، ١٩٦٠، الجزء الثاني، ص ٣٦.
- (١١) شاكيد جرشون: «موجة جديدة في الأدب الثري المعري» (جل هانداس يسوريت هاهسريت)، دار نشر «سفرات يوهاليم»، تل أبيب، ١٩٧١، ص ٤٩-٥٠.
- (١٢) نفس المرجع، ص ٤٧-٤٨.
- (١٣) نفس المرجع، ص ٥٤-٥٩.
- (١٤) حرب قادش هو الاسم الذي يطلقه الإسرائيليون على حرب عام ١٩٥٦.
- (١٥) حرب الأيام الستة هو الاسم الذي يطلقه الإسرائيليون على حرب يونيو ١٩٦٧، وتسمى بالعربية «معجزة شبت هيلم» ويحصرن هذه التسمية بالحروب م. ش. ه. وهي حروب اسم «موشيه» نسبة إلى موشيه ديان الذي يعتبره بطل هذه الحرب.
- (١٦) أمير. هانوف: من الخوف إلى التخطي، جريدة معارف ١٩٦٩/٥/٧. ص ١٣.
- (١٧) برطوف. حانوف: «المتصورون والحاصرون» (هانوف تساجيم ليها مكنواريم) جريدة معارف ١٩٦٩/٥/٩، ص ١٣.
- (١٨) كنوك. يوزاف: «كل جبل يسلم للاحتر السيف والانداهات» (كول هو ميشاليم لا آحير هيجاريف ليها تيبوت) جريدة معارف ١٩٦٩/٤/٥. ص ٢٧.
- (١٩) كوهين أفيو: «الأدب الأصول في عام ١٩٦٩» هاهسريت هاهقريت بشت ١٩٦٨ (هاليتس)، ١٩٦٨/٩/٢٢، ص ١٦.
- (٢٠) بروس. تيدي: سنوات يمين في الحكم (الحلقة الماشرة) مجلة قصص البلاد، عدد رقم ٤٣، أيار/مايو ١٩٨٥، ص ٣٣.
- (٢١) شاكيد. جرشون: موجة جديدة في الأدب المعري، المرجع السابق، ص ٤٨-٧٠.
- (٢٢) جريتر. نوريت: تغيرات في الأدب المعري (توروت يسوريت هاهسريت)، مجلة «هسفروت» (الأدب)، عدد ديسمبر ١٩٧٩ (٢٩)، جامعة تل أبيب ١٩٧٩، ص ٦٩-٧٥.
- (٢٣) جريتر. نوريت: المرجع السابق.
- (٢٤) إسحاق أورباز: مرحلة دتال (مساح دتال)، اسفريه لاهم - مكتبة الشعب، دار نشر «هم هويلد».
- (٢٥) إسحاق أورباز: الفصل «تاليم»، دار نشر «هم هويلد» ١٩٦٨.
- (٢٦) إسحاق أورباز: موت لستنا، دار نشر «سفرات يوهاليم» (مكتبة العمل)، ١٩٦٤.
- (٢٧) ب. يوهواص: «في بداية صيف ١٩٧٠» (تصليت كاتيس ١٩٧٠) دار نشر شوكن، القدس- تل أبيب، ١٩٧٢.

- (٢٨) سیالیا کھنا کر دیوں: «تقر فی ولایت اپالین» دار نشر دھمکریوس ہمدانہ، ١٩٧١ .
- (٢٩) اماروزن اپالینلند: «الجلد والقمیص» (عاموز فیہکتونیت) سفریہ لاهام» دار نشر ہم ہوید، ١٩٧١ .
- (٣٠) شایا جولن: «موت اوزی بیاند» (موتوشل اوزی بیاند) سفریہ لاهام» دار نشر ہم ہوید، ١٩٧١ .
- (٣١) عاموس عوز: «حتی الموت» (عد مالیت) «سفريات هموعالیم» ١٩٧١ .
- (٣٢) حانوخ یوٹوف: «لبن أنت أیما الطفل» (شل می، أنایلد) «سفريات لاهام»، «دار نشر هم هوید»، ١٩٧٠ .
- (٣٣) دافید شحر: «أسفار القدس» (عیلیوت یوشا لایم) جزدان، «سفريات هموعالیم»، ١٩٦٩-١٩٧١ .
- (٣٤) آهارون امیر: «نزون، أو تقریر عن صرعا من شئ شاب» (نزون، أو دواج علی صرعا مییش تسامیم)، «سفريات ماکور»، «أجودات ماسوریم» (اتحاد الأدباء)، «دار نشر ماساذا» ١٩٢٩ .
- (٣٥) حیمم جوری: «الکتاب للمجنون» (هامیفر هموجام)، «سفريات لاهام»، «دار نشر هم هوید»، ١٩٧١ .
- (٣٦) إسحاق شیلال: «نحت شجرة للتوت» (نحت متوت)، «دار نشر لئین إلفشتین»، ١٩٧١ .
- (٣٧) سموتیل یوسف عیجونی: «شیر»، «دار نشر فشوکن» تل آیب، القدس ١٩٧١ .
- (٣٨) عاموس عوز: «حب متاعر» «أحالا متعویت» مجلة «کیشت» (قوس قزح) العدد ٤٩، خریف ١٩٧١ .
- (٣٩) ایود بن عیز: «ریجال سادوم» (انشی سادوم) «دار نشر هم هوید» «سفريات یلقوط»، تل آیب ١٩٦٨ .
- (٤٠) میرن. دان: «تأملات فی عصر النثر الألی» (هموزیم بیندان شل یوز)، ص ٤١٦-٤١٩ .
- (٤١) نسن المرجع، ص ٤٢٣-٤٢٧ .

الاغتراب في الأدب العبري المعاصر

د. أحمد حماد

في المصطلح

على الرغم من أن مصطلح «الاغتراب» يعني في المناجم العربية النزوح عن الوطن^(١)، إلا أننا يمكن أن نعثر في الكتابات العربية القديمة على أنماط أخرى للاغتراب تكاد تقترب به من المفهوم الذي حظى به في الفلسفة والفكر الغربيين. فهناك سياقات نفسية/ اجتماعية لهذا المصطلح يمكن العثور عليها في تراث اللغة العربية، بدءاً من الشعر وحتى التصوف.

ومن المعروف أن مصطلح «الاغتراب» لم يصبح فلسفياً في الغرب إلا عند فشته (١٧٦٢/ ١٨١٤) الذي استخدم الكلمة الألمانية *Entaeussering* بمعنى تخارج الذات عن الموضوع. فالموضوع عنده من وضع الذات وتحمل من تجليها. وبعبارة أخرى فإن العالم الظاهري (الموضوع) إنما هو من نتاج الروح (الذات)^(٢). أما الاغتراب عند هيجل (الذي يعتبره الباحثون أبو الاغتراب) فقد كان اغتراباً دينياً طبقاً للتصورات المسيحية عن الخطيئة والسقوط والطرود والحرمان^(٣) ومع ذلك فإن الاغتراب عند هيجل في مرحلة الشباب كان يحمل دلالة سلبية غير مقبولة. إذ كان يعني في أغلب المواضع فقدان الحرية والتلقائية والحيوية وغير ذلك من مظاهر سلبية تتعارض مع الحرية وتحول دون أن يكون الإنسان واحداً، أي متناهماً مع نفسه ومع العالم^(٤).

ومن هنا يمكن القول إن الاغتراب الهيجلي يتلخ الإنسان الفرد ويفقده حريته^(٥).

إلا أن مصطلح «الاغتراب» برز على سطح الحياة الثقافية العامة في الأربعينات والخمسينات من هذا القرن، وانتقله بعض المفكرين المعاصرين، أمثال ماركيز Marcuse وفروم Fromm وغيرهما، وهم أصحاب نزعة إنسانية اشتراكية متعددة الأصول والمصادر من ماركسية ووجودية وفرويدية وهيكلية. ويرجع إليهم الفصل في رواج هذا المصطلح في الغرب. فقد اتخلوه آداة كشف وفضح، وتوضيح ونقد في آن معا، لأفادت مثل: الاستبداد السياسي، الفهر الاجتاهي، والجمود الديني، والكبت الجنسي والتعصب بمختلف أشكاله^(٦).

وبالتالي فإنه يكفي القول إن الاغتراب أصبح في العصر الحديث يعني إخفاء العجز، وتبريرا لقصور، وهروباً من مواجهة الواقع والحقيقة. أما أن يكون موقف انفصال واعتزال يتعين اتخاذ تمهيدا للكشف عن الحقيقة، فذلك ما لم يعد يعنيه الاغتراب عند أولئك الذين يفسون عن بؤس الواقع بالشكوى فقط، والذين يتخذون من «الانامالية» شعاراً لهم^(٧).

ومن هنا يمكن القول إن كل المعاني الفلسفية الحديثة تقريبا لمصطلح الاغتراب تدور حول محور واحد وهو «الانفصال» أي انفصال الفرد في إحساسه بوجود الآخرين، وانعدام القدرة على مجاراتهم مما أدى إلى شعور الفرد بضرورة الانفصال عن المجموع أو إحساسه بعدم وجود مغزى ذي قيمة للحياة مما دفعه إلى محاولة الانسحاب إلى داخل «الأنثا» ليعيش في عزلة مع نفسه تاركا الحياة الجمعية^(٨).

ويمكن أن تبرز المعاني المختلفة لمصطلح الاغتراب في العصر الحديث على النحو التالي:

١- الاغتراب بمعنى الانفصال

وهو يصف الحالات الناجمة عن الانفصال الحتمي والمعرفي لكيانات أو عناصر معينة في واقع الحياة.

٢- الاغتراب بمعنى الانتقال

وهو المعنى المتمثل في النزوح عن الوطن.

٣- الاغتراب بمعنى الموضوعية

أي وهي الفرد بوجود الآخرين. فنظرة الفرد للآخرين كشيء مستقل عن ذاته بصرف النظر عن طبيعته العلاقات التي تربطه بهم، غالبا تكون مصحوبة بالوحدة والعزلة بدلا من التوتر والإحباط.

٤- الاغتراب بمعنى انعدام القدرة والسلطة

أي الشعور بالعجز وعدم القدرة على مواجهة الآخرين.

٥- انعدام المرفى

أي ضياع المغزى بالنسبة لحياة الفرد وانعدام إحساسه بقيمة الحياة.

٦- تلاشي المعايير (الانومييا)

أي أن المجتمع الذي يصل إلى هذه المرحلة يصبح مفتقرا إلى المعايير الاجتماعية لضبط سلوك

الأفراد . أو أن معاييرها التي كانت تتمتع باحترام أعضائه لم تعد تستأثر بذلك الاحترام ، الأمر الذي يفقدها السيطرة على السلوك (وقد يكون هذا النمط هو أبرز الأنماط الاخترازية وضوحا في الفكر الصهيوني) .

٧- اغتراب العزلة

وهو يستعمل في وصف وتحليل دور المفكر أو المثقف الذي يغلب عليه الشعور بالتجرد وعدم الاندماج النفسي والفكري في المجتمع . فالأشخاص الذين يمرون حياة عزلة واغتراب لا يرون قيمة كبيرة لكثير من الأهداف والمغاهيم التي يثمنها أفراد المجتمع . كذلك يبرز في أوضاع التمرد التي تدفع الأفراد إلى البحث عن بديل للقيم التي يعتمد عليها البناء الاجتماعي لمجتمعهم (وقد تجلّى هذا النمط في محاولة مفكري وفلاسفة الصهيونية تغيير القيم اليهودية التي تواضع عليها المجتمع) .

وهذا النمط الأخير يتميز عن باقي المعاني بكونه ينطوي على شعور الفرد بانفصاله عن ذاته .^(٩)

وفي هذه الدراسة سنحاول تحري بعضا من هذه الأنماط الاخترازية في الأدب العربي الحديث والمعاصر.

جذور الاغتراب في الأدب العربي

١- الاغتراب التوراتي والتاريخي

من زاوية الرؤية الدينية للاغتراب ، فإن رجال الدين يرون أن الإنسان المغترب يتعرض للاغتراب من عقائده الروحية وهو يعاني أيضا من الانفصال عن التجارب الزاخرة بالمعاني الروحية والأخلاقية التي يغلفها التفاعل مع الناس والنظم والذات . ولعل أي قراءة لصفحات العهد القديم يمكن أن تضمننا بوضوح على ماهية الاغتراب في العهد القديم ، حيث يمكن أن نلاحظ فيه عدة أنماط اغترابية . ولعل قصة آدم وحواء ، كما جاءت في التوراة تضعها في مصاف أول المغتربين ، حيث عاشا تجربة الاغتراب بسبب الشجرة المحرمة وخروجهما من جنة عدن ومواجهة الحياة المزبوجة القائمة على الصراع الدائر بين الروح والجسد .

ولعلنا من المفيد هنا الإشارة إلى أن اغتراب آدم وحواء - من المفهوم الفلسفي وليس الديني - كان أول حالة بشرية للتمرد على السلطة المطلقة للرب وتفرد به بالمعرفة دون الإنسان ، مما دفع آدم وحواء إلى محاولة التمرد على هذه الخصوصية الإلهية .

ولعل أبرز أنماط الاغتراب وأكثرها شيوعا في العهد القديم هو «الاضطراب المكاني» كما تجلّى في قصة إبراهيم واسحق ويعقوب . وقال الرب لإبراهيم اذهب من أرضك ومن عشتريتك ومن بيت أبيك إلى الأرض التي أريك . ثم ارتحل إبراهيم ارتحالا متواليا إلى الجنوب .^(١٠) ، «فقال لإبراهيم اعلم يقينا أن نسلك سيكون غريبا في أرض ليست لهم»^(١١) ، «اعطى لك ولنسلك من بعدك أرض غريبة»^(١٢) ، وانتقل إبراهيم من هناك إلى أرض الجنوب وسكن بين قادش وشور وتغرب في جزار^(١٣) . وعن تغرب اسحق «تغرب في هذه الأرض فأكون معك وإبرارك»^(١٤) وعن اغتراب يعقوب «وسكن يعقوب في أرض غربة أبيه في أرض كنعان»^(١٥) . وكذلك اغتراب قاييل بعد قتل أخيه . «فأتاهم وهارباً تكون في الأرض» .

والشواهد التوراتية على هذا النمط الاختراقي كثيرة. ولعل فكرة الشعب المختار تعد في حد ذاتها قمة من قمم الشعور بالاعتراق في اليهودية. فطرح فكرة الاختيار هي في جوهرها انسحاب الحياة اليهودية من بؤرة العالم وتركيز الاهتمام على العلاقة المتفردة بين الرب واليهود دون باقي الشعوب، أي أنها بصورة أخرى «استئثار بالرب» أي اغتراب اثنى عن القيم الإنسانية الجمعية. كما أن سفر الجامعة يعد بأكملة نموذجاً فريداً لاغتراب الأنا وشعورها بانعدام المغزى في الحياة. «باطل الأباطيل الكل باطل. ما الفائدة للإنسان من كل تعب الذي يتعبه تحت الشمس... كل الكلام يقصر... ما كان فهو ما يكون... وليس تحت الشمس جديد. رأيت الأحمال التي عملت تحت الشمس فإذا الكل باطل وقبض الريح»^(١٦)

ويظهر أيضاً انفصال الأنا عن الرب في سفر المزامير «إلي لماذا تركتني إلهي في النهار ادعوا فلا تستجيب. في الليل ادعوا فلا هدو لي. عليك اتكل آباؤنا، اتكلوا فنجيتهم إليك صرخوا فنجوا... أما أنا فدودة الإنسان، حار عند البشر وعقر الشعب كل الذي يروني يستهزئون بي»^(١٧). وكذلك «يا رب لماذا أقف بعيداً لماذا تختفي في أزمنة الضيق؟»^(١٨)

بل إننا إذا نظرنا إلى التاريخ الديني ككل أمكننا أن نلمس فيه بوضوح العديد من مظاهر الاغتراب. فالحياة اليهودية في مصر كانت اغتراباً جماعياً لليهود. والتيه أربعين عاماً في سيناء لم يكن تيهها في الأرض بقدر ما كان فقداناً للقيمة الدينية واغتراباً عن الهدف الديني. وتاريخ أنبياء العهد القديم هو في مجمله اغتراب عن القيم الاجتماعية السائدة. ورفض الأنبياء تحمل أعباء الرسالة هو أيضاً نوع من التمرد المغترِب بل إن تاريخ اليهود بعد ذلك عبارة عن سلسلة طويلة من صور الاغتراب المتعددة. فمنذ أن خرج اليهود من فلسطين على يد تيقوس الروماني (٧٠م) وحياتهم في الأندلس ثم انتشارهم في باقي الدول الأوروبية هو ضرب من ضروب الاغتراب المكاني والحياة داخل «الجيتو» هي نمط من أنماط اغتراب العزلة. بل إن الحركة الصهيونية نفسها حركة مغتربة في التاريخ اليهودي بما حاولت أن تحمله من تحولات في البنية الفكرية، والدنية لليهود، وحتى حينما عادت الصهيونية باليهود إلى فلسطين زادت من حدة الاغتراب في الحياة اليهودية، حيث لم يجد اليهودي نفسه في الأرض الجديدة، فقدد الارتباط بجذوره الأوربية بما فيها من ثقافات ولم يستطع أن يضرب جذوره في الأرض الجديدة فنشأت لديه حالة غريبة من الاغتراب وهي بلا شك حالة مرضية عصبانية، أو على حد تعبير أحد الأدباء اليهود الذين نزحوا إلى فلسطين «جسدي في فلسطين منذ عشر سنوات ولكني مكتئب. إنني حتى الآن لم أحضر إلى فلسطين. مازلت في الطريق»^(١٩).

هكذا نرى أن الوجود اليهودي عبر التاريخ يتمثل في سلسلة طويلة من الصور الاغترابية فلما توفرت لدى أي شعب آخر عرفة التاريخ الإنساني. ولذا فإننا نرى أن دراسة الاغتراب - كظاهرة في الحياة اليهودية - هامة جداً في فهم العقيدة اليهودية.

٢- اغتراب ما قبل الصهيونية

لا يمكن لأي دارس لظاهرة «الاغتراب» في الأدب العربي الحديث والمعاصر إلا أن يقف عند أدب لم يحسب على الصهيونية للتباعد الزمني بينه وبينها، إلا أنه يعد الملهم والأب الروحي للتمرد المغترِب في الأدب العربي الصهيوني، وعنه نبه كل كتاب الصهيونية بعد ذلك. وهو الشاعر يهودا ليف جوردون (١٨٣٠ -

١٨٩١) الذي كان يرى في القيم التوراتية نقطة الضعف الأساسية في الوجود اليهودي . فلقد تمرد جوردون على أخلاق أنبياء إسرائيل ، حيث كان يرى أنها السبب العميق في الخراب الذي حاق باليهود واليهودية ، كما أنه رفض بسخرية مريرة الهدف التوراتي الذي حاول أن يجعل من اليهود «مملكة من الكهنة وشعب مقدس» . وصوب هذا الشاعر سهام غضبه على النبي «ارميا» الذي كان يرى أنه من أكبر عناصر التخریب في الحياة .

فأخلاقه وأخلاق أنبياء بني إسرائيل هي الأساس الذي أدى باليهود إلى حياة الاتكالية وكان يرى أنه لكي يحيا اليهود حياة سليمة لابد من التجرد من «ميراث الأنبياء» حتى ولو أدى ذلك إلى رفض «الكتاب المقدس» نفسه . وفي خلال دعوته إلى السخرية من الأخلاق التوراتية والدعوة إلى تغييرها لم يبحث عن التغيير في داخل اليهودية نفسها ، بل استعار أفكار ومفاهيم الحضارة الأوروبية الغربية وحاول أن يطبقها على الحياة اليهودية . وقد سار على نهج كل الأدباء والمفكرين الذين واكبوا الصهيونية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . وربما كان هذا التناقض هو أحد أهم الأسس في ازدواجية الحياة اليهودية وتخبطها بين قبول التراث ورفضه .

ولقد استطاع جوردون أن يلخص نظرة اليهودي الحديث للتقاليد الدينية اليهودية الموروثة بقوله إن التوراة أدت إلى أن يكون اليهودي الحديث «ميتاً في الأرض» . . حياً في السماء» . ولم يكتف جوردون بالتمرد ضد الروحانية المبالغ فيها ، بل تمرد أيضاً على الروحانية في حد ذاتها ، حيث كان يرى أنها عدمت المعرفة الحقة ، عدمت إعمال الفكر البشري . بل وصل به الأمر إلى حد الإعلان عن عدم وجود الرب فنراه يقول :

ولكن هبنا إذا قالوا أن هناك إله

الرب القوي ، الحاكم الأهل

أين عدائته ؟ لماذا لا يقيمها فينا الآن ؟

هذا الشرير النهم الأبر منا .

أو ربما صنع العدل هذه المرة

ومد لي يده التي بها عصا الغضب (٢٠)

في هذه القصيدة نجد جوردون ينطلق بلا خوف معبراً عما يعتلج في نفسه ، فهو يطلق غضبه على السماء بلا تردد ويسخر من الأنبياء . وهو هنا متأثر كثيراً بأفكار اللورد بايرون ، الساخر الساخط على نظم العالم غير المنطقية وعلى اتهام الرب للإنسان بجريمة لم يرتكبها الإنسان ويعبر أيضاً عن عدم إيمانه بالأفكار التي فرضتها القرى العليا على الإنسان وعدم تمسكها مع الواقع .

وربما كانت هذه النظرة تجاه الموروثات والتي وضع بلورها جوردون ، هي التي أدت إلى ظهور تيار واضح في الأدب العربي في بداية تسعينات القرن التاسع عشر ، الأمر الذي دفعنا إلى القول إن هذا الأدب في جوهره هو أدب المشكلة الدينية .

اغتراب «الأنا» عن الذات الإلهية

«حتى متى يا رب أدهو وأنت لا تسمع . أصرخ إليك من الظلم وأنت لا تخلص . لم تزلني إنما ، وتبصر جوراً ، وقدامي اختصاب وظلم» . (٢١)

في هذه الفقرة من العهد القديم نجد الجذور الأولى لانفصال «الأنا» عن الذات الإلهية في الفكر اليهودي .
فالتني حيقوق في هذه الفقرة يتشكك في العلاقة بين الرب والإنسان . فالإنسان يصرخ إليه ولكنه لا يسمع ،
ويدعوه ولا يجيب وبالتالي فإنه يسهل الانفصال بينهما ، الأمر الذي قد يؤدي إلى اغتراب عن الذات الإلهية في
رحلة التمرد على الرب ، والتي قد تصل في إحدى مراحلها إلى الشك في الوجود الإلهي ذاته .

فلا عجب إذن أن نجد في الأشعار الصهيونية في بداية القرن العشرين نفس النبذة التي وردت في العهد
القديم ولكنها هنا تأخذ صورة أكثر حدة تحت تأثير الفلسفات الأوروبية وتحت تأثير النظرة الصهيونية العلمانية
لعلاقة اليهود بالرب الذي اختارهم ثم تركهم غيباً لشعوب أخرى . تحت كل هذه الظروف ظهر تيار التمرد
على الرب في الأدب العربي والذي مر بعدة مراحل بدءاً من التمرد على سلطة السماء متمثلة في السرب ومروراً
بمرحلة البحث عن رب بديل وانتهاء بإعلان موت الرب وإحلال الأنا «الإنسان» إله جديداً لليهود .

ويبدو أن عام ١٩٢٠ كان نقطة تحول كبرى في عالم شاعر الصهيونية الأول ، وأبرز شعاراتها حايم نحيان بيالك
(١٨٧٣ / ١٩٣٤) . ففي ذلك العام ظهرت له قصيدتان يمكن أن تضعنا على الدرب في الفهم السليم لماهية
علاقة الأنا / الشاعر بالرب الخالق . وهما «مياشاق النار» و«أمام دولاب الكتب» ، حيث يبرز فيها وبجراحة بالغة أزمة
المعتقد الديني لدى اليهودي الصهيوني بعد أن انهارت ثقة الأنا في العالم الذي يمثلته الرب و«مياشاق النار» تفتح
أطوارات المأساوية في الصراع المتجدد بين الأنا والعالم على مصراعها ، وتنتهي باعتراف «الأنا» التي ظلت بلا منقذ
وبلا إله في رحلة عذاباتها الكبرى ، عذابات الفرد . وفي «أمام دولاب الكتب»^(٢٢) حيناً وقف الشاعر أمام
تراث أجداده وهو في خزانة الكتب وقد علاه التراب ، حيث قل رواده وقل من يهتم بكل ما جاء فيه ، ينتهي لقاءه به
بغسل مأساوي . فالعالم لم يعد قادراً على أن يحمل «الأنا» من جديد .

ففي الفقرة السادسة من «مياشاق النار» نجد التعبير الشعري عن فقدان الإيمان بالقدرية السأوية . حيث
يفقد الشاعر الإحساس بالرسالة السأوية التي أعد اليهود من أجلها ، ويعترف الشاعر بخراب «الأنا» خراب
نفس الشاعر ، أو بصورة أكثر دقة ، دمار الهدف الذي يتساوى مع الدمار النفسي / الشخصي ، حيث يعبر
عن ضياع الشباب اليهودي الذي كرس للساء التي خدعته وفرضت عليه تحمل أعباء الرسالة^(٢٣) .

شبابي ، كل شيء أخذ مني

ولم تمنعني (الساء) شيئاً بديلاً

إن وعد الرب كان كاذباً . والعالم التي تحدث باسمها خدعت الفتى / الشاعر . فلم يعد يؤمن بمصدر
الرسالة الروحية . ويقى الفتى رسولا لا يؤمن برأسله .

وفي قصيدته «دولاب الكتب» حيناً وقف الشاعر يخاطب الكتب الدينية اليهودية لم يسمع من داخل
دولاب الكتب سوى هذه الكلمات :

إن همس تلمضي

هو الذي يهمس في القبر

كمعد الأبحار الكريمة السوداء الذي انفرط

سطورك وصغحاتكم ترملت

وكل حرف فيكم يتيم في نفسه

وهذا اليتيم الفردي الذي يعيشه الشاعر يتأثّل مع اليتيم الكوني . وإحساسه بالانفصال التام والنهائي عن الماضي ، الأمر الذي يمكن أن يقوده إلى العزلة الوجودية . حيث تنتهي القصيدة بالتطلع إلى الموت كحل وحيد لازمة الإنسان اليهودي المعاصر ، بعد أن ضلّت «الأنا» في العالم بلا حل ولا هدف . والقصيدة كلها تاتّله في لغز «الأنا» المنفصل عن ذاته وعن الكون حيث تبرز مشكلة الموت لتحلّ المكانة الرئيسية وتضعنا أمام جوهر جديد لها . حيث تتحدّد مشكلة الأنا مع الذات ومع الطبيعة في الموت لتصير في النهاية مشكلة واحدة .

ويمكن أن نلمح صدق بحث «الأنا» من ذاتها المستقلة عن الذات الإلهية في قصيدة أخرى ليالك تحمل علامة الاستفهام الأبدية التي لازمت الشباب اليهودي الحديث في أزمة بحثه عن هوية خاصة . قصيدة «من أنا وماذا أنا»^(٢٤) ، حيث تبرز هذه القصيدة في إطار نفسي يتجاوز مرحلة الإحباط . فالأنا مشبعة بمعرفة وحشية عن عزلتها . وهذه العزلة ليست حالة مرضية عرضية وإنما هي نتيجة لعدم الفهم . إنها عزلة مشروطة بعزلة الأنا أيضاً . وإزاء حجم هذه العزلة تبدو كل العلاقات الإنسانية واهية . وتعترف هذه القصيدة بوضوح تام بانفصال الأنا عن العالم قبل أن يصل إلى آخر مظاهره . وهو جوهر العزلة والغربة واللاعلاقة بين الإنسان والطبيعة .

من أنا وما أنا حتى تسبقني الأشعة الذهبية .

وتلطف وجعتي ربح غفيلة .

وما لجلود الأشجار حتى مهبو إلى .

وما للعشب الندى حتى يقبل قلماي .

ونلاحظ هنا أن عناصر الطبيعة «الأشعة» و«الجلود» و«العشب» كلها تبدو قدرًا لأحاسيسه من السلام والهدوء تجاه الأنا . فالأنا هنا منفصلة عن الطبيعة وفي نفس الوقت منفصلة عن الرب لأن الطبيعة من الرب وعدم اكتراث الطبيعة بالأنا هو ذاته عدم اكتراث الرب بالأنا .

وإذا تبارك اسمه ، وفعل الكرم معي

فهاهي بركته وكرمه تأخر في المجيء .

فالكرم الذي يتأخر أسوأ من عدم مجيئه بالمرّة . فهذا الظهور المتأخر دليل على سلطان العقل في العالم . فالأنا ليست في حاجة إلى بركة الرب التي تأخرت ولا في حاجة إلى كرمه الذي يتلصق في المجيء .

تأخرت بركة الرب ، وتلكأ كرمه في الوصول

ولن يجيأ عندي بعد الآن مكاناً لها .

فليذهب إلى حيث يساقون ، وأنا وحدي .

في صمتي ، حيثأ كنت أكون .

وبهذا يتضح أن الأنا منفصل أيضاً عن مظاهر الألوهية الإيجابية . والأنا المنفصل عن الألوهية يتوقع داخل نفسه ، وصمت اللاتناهية المزعج هو مكان أقامتها الوحيد .

وبما أن هذه القصيدة تعلن انفصال الأنا عن الرب، وعن الطبيعة في وقت واحد، فإنها تعلن أيضا الأنا في الذات. والقصيدة كلها - باستثناء الشطرين الأخيرين فيها - تعد بلورة لوصف عملية انسحاب إلى داخل الذات، ووقف أي رد فعل تجاه العالم المحيط. فرفض الأنا التجاوب مع العالم الخارجي وامتناع عن الرد عليه يتجلى في كثرة استخدام أداة النفي «لا» حيث تكرر استخدام أداة النفي ثلاث عشرة مرة مدار القصيدة. (٢٥)

لا أسألك ولا أحاول ولا أطلب شيئا
اللهم إلا حجرا واحدا تحت رأسي
حجر يابس، بساط من الأحجار لا مثيل له
ويهب شرارة النار من داخله.
أحتضنه، ألتصق به، أخلق عينايا وأتجمد
ويصمت قلبي كقلبه.
لا يأتيني حلم ولا نبوءة، ولا ذكر ولا أمل.
بلا أس ولا غد.
ويتجمد كل شيء حولي، صمت العالم يلعبني.
لا يخزفه صوت ولا همس.
لا تنزل الشجرة أوراقها علي ولا يتحرك لي هضب
ولا يميل إلى جدع
يمر على شعاع الأرض ولا يرتلي.

وكما يظهر من هذه القصيدة فإن الصديق الوحيد الذي يريده الشاعر هو «الحجر» رمز الصمت والسكون. رمز عدم التجاوب مع العالم الخارجي. رمز الجمود واللاعلاقة. رمز الموت. وتبدو القصيدة ككلو كما لو كانت تطلعا للموت. وهذه الرغبة العارمة في الموت هي في حد ذاتها رغبة في تحريك «الأنا» ودفعها إلى عدم الخضوع لإغراءات الرغبة الحسية في ظواهرها المختلفة (ويتجمد كل شيء). ومرة أخرى يظهر «الصمت» وهو الوضع الملائم للأنارافضة «صمت العالم يلعبني» و«في صمتي حيشا كنت أكون».

كما أن هذه القصيدة تعلن أيضا الرفض المطلق لتحميل أعياء الرسالة. الرسالة التي يفترض أنها ستقيم جسورا بين الأنا والعالم، الغير والرب. والأنا في هذه القصيدة تتغلق تماما أمام «الحلم والنبوءة». وإنما مجرد حاضري يبحث على اليأس بدون أي علاقة بها كان وبما سيكون. وتتخلص اللحظة الوجودية من أي استبعاد للماضي والحاضر. «لا ذكر ولا أمل» لا أس ولا غد، فالحجر ليس له ذاكرة تاريخية. ولذلك لا يوجد له أيضا أمل.

وتصل بنا القصيدة في نهايتها إلى إقرار احتضار الرسول لرسائله وكفر المختار بإخلاص وكفر الرسول بباعته.

ولعل انفصال الأنسا/ الشاعر عن عالم الموروثات الدينية يتجلى في هذه القصيدة، بوضوح إذا رجعنا إلى قصة يعقوب كما جاءت في التوراة، حيث عقد عهد صداقة بينه وبين الحجر حينما هرب من بئر سبع، من بيت أبيه خشية تهديدات أخاه عيسو (٢٦). فالرب التوراتي يحكم على ختانه بالعزلة، بل أنه يفصلهم أيضا عن العالم. فهذا ما حدث أيضا مع إبراهيم قبل أن يتحدث ليعقوب. (٢٧) وإذا كان المختار التوراتي كلما زاد انفصاله عن العالم زاد ارتباطه بالرب فهو هنا، في العصر الحديث، كلما زادت عزلته زادت غريته. وقد يذكرنا هذا الموقف للأنسا/ الشاعر بقصيدة أخرى كتبها الشاعر اسحق لمدان (١٨٩٩ - ١٩٥٤) بعنوان «لأن الشمس قد غابت» حيث جاء فيها على لسان يعقوب:

أين أنا يا حبيبي الهميب، الذي أحاطني بالظلمة
إذا كان عندك ما تقوله لي

فليكن رسالة حب

اثرها تحت قدمي مثل العشب الأخضر

كسجادة الربيع الخضراء

أنشرها على العالم، دع كل إنسان يسمعها.

.....

آه يا حلم المن، يا سراب.

يا من يتركني خالي الوفاض، ويجعلني صفر اليدين

.....

اتركني، ليكن نوراً

فلتشرق شمسك يا إلهي.

ولكن نور الرب لا يظهر وشمسه لا تشرق، حيث يسود الظلام في الكون وفي نفس الشاعر أيضا ويبقى في حيرة من أمره يتخبط داخل هذا الاختيار القهري الذي يفرض عليه ولكنه لا يريد. الاختيار الذي يتمثل عنده في العلاقة مع الرب - بالإن الحبز الذي لا كد فيه ولا تعب. بالسراب، الاختيار الذي يفرض عليه الظلمة. ولذا فهو يصرخ في النهاية قائلا:

إذا كان هذا هو الحب. فاكترهني يا حبيبي.

واتركني انضم إلى صفار العالم.

ولكن هذا النور الذي يطالب به لمدان ويسأل الرب أن يظهره ولكنه لا يظهر، نجده عند يالك يتلكأ هو الآخر في المجيء، بالضبط مثل المعدل الإلهي أيضا.

لقد تأخر قدوم الضوء، وضمف النور

عن أن يبينني

شمس واحدة في الأفق، وأخنية واحدة في القلب

لا ثاني لها (٢٨)

وعبثا كانت صلاة كلاهما للضوء . فقد أصيبا بالإحباط من «النور» الذي يتلأأ في المجيء . ولا يستطيع أن يبعث فيها الحياة . «النور» الذي تأخر في المجيء يشبه بركة الرب وكرمه الذي تأخر أيضا في المجيء . الكرم ، الضوء ، البركة ، العدل . كلها تأخرت في المجيء . فالعدل الذي يظهر «بعد فئاني» يحمل نفس الخلفية النفسية لفهوم «النور» الذي تأخر في المجيء ، ولذلك الخلاص الذي تلأأ أيضا في المجيء في «حرفت في ليل الضباب» .

آه ، من يتبع جميع

حزنكم الكبير

في أحضان العالم كله

.....

وبلا صورة ولا قول يصرخ إلى الهاوية وإلى السماء

ويعوق خلاص العالم (٢٩)

وبالتدريج تفقد الصورة معناها . وقد ألح الشاعر هنا إلى الحل الجديد الذي يطرحه لعودة الأنا إلى ذاتها . لقد تعرفت الأنا على فرديتها وأصبحت هي الوسيلة والمهدف في آن واحد . وهنا نصل إلى معاناة الفرد التي لا تعويض لها إلا:

«أفنية واحدة للقلب لا ثاني لها» .

أي «الضوء» الوحيد ، الداخلي ، الذي يضيء النفس ولا ثاني له . كما أن هناك «شمس واحدة في الأفق» من الخارج ، من العالم ، ولا يوجد ما تتوقعه لا من فوق ولا من تحت . لقد اكتفت الأنا بشورها هي ، حيث بدأت تعرف الطريق إلى ذاتها . ولكن هذا الطريق صعب ، فيأزال الطريق طويلا إلى عودة الأنا إلى ذاتها . فالأنا ما زالت تشك في قدرتها ولا تمجد ما فيه الكفاية من اللون والملجأ في ذاتها ، ما زالت ضالة في قصور قراها من ملء الفراغ في العالم .

... . لقد نبع في داخلي مصدر الضوء

ويس قطرة قطرة .

واشتعلت في قلبي جرة .

وانطفأت شرارة شرارة . (٣٠)

ومعه الرحلة نحو اتحاد الأنا في الذات ضد الذات الإلهية في شعر بيالك إنها تعبر عن انقسام نفس الأديب على ذاتها وهي في رحلة اغترابها الديني عن الرب .

وإذا كان الأمر كذلك لدى بيالك ، فقد ظهر يوسف حايم بيرغر ليعبر عن هذا بصورة أكثر حدة .

فقول:

«أنا يسعدني أن أحو من صلاة اليهودي المعاصر كلمة «أنت اخترتنا» في أي صورة كانت ، ولو تمكنت من أن أفعل ذلك اليوم لفعلته . أريد أن أحو الآيات القومية المزيفة حتى لا يبقى لها أي ذكر . . . وبدلا من الإيمان

بالرب الذي فقدناه جميعا إلى الأبد. ابشوا عن إيمان جديد، وبقوة إيماننا الكبير، أعدوا لمقدم المسيح «الآن».

ونصل إلى المحطة الأخيرة في رحلة بحث الأنا عن الذات حيث يتم الإعلان عن موت الرب. فهاهو الشاعر زلمان شنيافور (١٨٧٧ / ١٩٥٩) يقول:

لقد مات الرب، ولكن لم يمت الإنسان بعد لقد حفظت الشرائع ولم تخرج الحياة بعد إلى الحرية
تعفنت التقاليد المقدسة في قبور مظلمة
ولم يتبق شيء منها، ولا من ربها المتعفن
ولم يزرع شيء على قبرها
لقد خلا فضاء العالم بموت الرب (٣١).

ويظل شنيافور هنا لا يحترق الجموع التي تعيش على تقاليد وعادات مورثة، بل يحترق أيضا الطرق التي رسمها الرب لهذا العالم ويتهم شرائع الرب بالتعفن داخل قبورها المظلمة التي استقرت فيها.
وفي قصيدته «المصور الوسطى تقترب» نجد اتهامها واضحا «لتهريد الأنا» المتمرد، حيث اتحدت الأنا غير الاجتماعية في ذاتها.

حيث ستلوم بإنزال الستار، إنزال روحك الفائرة
وبقى وحيدا مع انتصارك، قبل انتقال كل العالم إلى فترة الاخوة الكبيرة، وإلى الرب الذي لم يتنبأ به
الأنبياء.

وإلى حياة لم يعلم بها الشعراء. استمد للمشهد العظيم.
أيام انتقال جديدة تقترب.

.....

ولكن إذا حكم على كل شيء بالفناء
ولم يظهر النور بعد أن غبا وجرفه الكون للوحش
وطحنكم بأسنانه إلى الأبد وزيت محوره بدعمكم
وقطعت الشعوب عهدا لسحبكم إلى طرفها الوحشية
دون أن يتاح لكم أن تمضوا وحدكم في انتظار نبوءة تكلم في الأرض وحيثد مالكم جميعا والسلام؟
اسرعوا بدمار العالم. (٣٢)

ومثل أغلب أفعال شنيافور، نجد أن هذا النشيد للفناء الكامل، يستمد إلهامه الألوهية غير المطلقة للأنا الأعلى، الذي يسطر يده الآن على العالم بعد أن خلا من إله الحقيقي. وصل الرضم من كل ما تفعله الشعوب الأخرى الغريبة عن الرب مع أبناء الرب إلا أن هذا الرب لن يعود ليأخذ زمام المبادرة من جديد، لأن الواقع سيعود إلى نقطة انطلاقه إلى الصمت والخراب، إلى الفناء والعدم.

وهكذا نرى أن ضياع الأنا في رحلة بحثها عن الذات في الأدب الصهيوني يعكس مدى خطورة الضياع

القسمي ويبرز كل الإحباطات لدى مبشري الأحياء العلماني، ويدا أنه قد فقد الأمل في العثور على رب في السماء، بل لقد تقطعت كل العلاقات بين الأرض والسماء، فقد انخرطت الأنا اليهودية في عزلة متطرفة بعد أن فقدت إلهها.

«لقد ضاعت مني نيوءائي وتكرت وحي لك»

لقد ضاعت الروح القدس من «الأنا»، وضاعت أيضا من المجموع وبقيت العزلة والوحدة واليتم الكوني. ولم يبق للأنا سوى الضياع.

وهكذا نرى أن الاغتراب الديني كان يشكل جوهر الفكر الصهيوني في بداية القرن العشرين. فالحركة الصهيونية هي الحركة التي تمكنت الرجعية اليهودية عن طريقها احتواء التيارات الإصلاحية التي انتشرت في صفوف اليهود في أواخر القرن التاسع عشر. وقد نجحت الصهيونية في إنجاز عملية الاحتواء هذه بأن قدمت نفسها على أنها حركة متمردة على الذات اليهودي القديم ومفترية عنه. تحاول طرح تصور علماني للشخصية اليهودية.

ولكن حينما انتقلت أرضية الصهيونية إلى فلسطين واصطدم اليهود هناك بمواقع مغاير تماما وعدهم به الصهيونية فهل عثر اليهودي على ذاته في فلسطين؟

إن الواقع المعاصر في فلسطين يثبت عكس ذلك تماما. وأن الأنا العربي الذي نصبتة الصهيونية إلهما جديداً لليهود لم يكن سوى سراب وهم خدع به اليهود وبعد أن فقدوا إلههم التاريخي وفقدوا أيضا إله الصهيونية، الوهم الجديد، يعيش اليهودي المعاصر بلا غاية ولا هدف بعد أن فقد ربه مع الصهيونية ولم يجد نفسه، وإذا كانت الصهيونية قد حاولت من خلال الأفعال الأدبية أن تخلق الأنا الجديد في فلسطين، يهوديا منفصلا عن ماضيه الديني، يعيش اللحظة الحاضرة فقط ويأمل في مستقبل جديد، فإن هذه المحاولات لم تخلق يهوديا سويا في فلسطين، الأرض الجديدة، ولكنها خلقت يهوديا يحمل على كتفه نير ماضيه ولا يعرف مستقبلا له.

وهذه الحالة الاغترابية التي يعيشها اليهودي الآن في فلسطين هي وحدها التي يمكن أن تفسر لنا السلوكيات الصهيونية في فلسطين.

الاغتراب المكاني

حينما انتقل مركز الأدب العربي ليارس نشاطه في فلسطين لم يتقل إليها على أنه استعمار للأدب العربي في أوروبا، بل انتقل على أنه تحول في الصورة والمضمون فتحمشا مع الخط الصهيوني/ السياسي لم تعد هناك حاجة لطرح الموضوعات التقليدية بل حتمت عليه الحاجة البحث عن موضوعات جديدة وصور تلائم الوضع الجديد الذي تسعى الصهيونية إلى تحقيقه.

ولقد عكست المحطرات الأولى للوجود اليهودي في فلسطين مخاوف المستوطنين الجدد. الخوف من مستقبل غير واضح المعالم. والخوف من أن تضيع أقدام هذا الجيل في مصير مجهول. وانعكس هذا الخوف وهذا التوتر على الصورة الأدبية. فقد ظل هناك سؤال أساسي يلح على وهي الأدباء الذين نزحوا إلى فلسطين: ماهي صورة الوجود في فلسطين؟ وهل ستحدث فعلا الثورة التي في داخلهم التحول الوجودي المطلوب؟

ولعل هذه الفقرة من يوسف حايم برنير تعكس لنا هذا القلق بكامل حدته: «وهنا (في فلسطين) يظهر أنه لا فرق... المنفى في كل مكان... لا فرق، لا أمان. فبم نأمن هنا؟ ملاك الموت في كل مكان... وصيونيه في كل مكان نذهب إليه، نفسي خاوية من الحلم، حلم الدمامبورا. أنا شخصيا لست أفضل من كل اليهود. ولكن إذا كان لا يزال هناك يهود في العالم وإذا كان لابد من التحدث، ويصلهم صوتي لصرخة قاتلة: لا تعلقوا آمالكم على هذا الحلم. إنه حلم أجوف، حلم باطل بكل صوره. وإذا كان هناك بقايا من شعب، وإذا كان في مقدورهم أن يشعلوا شموعهم في أماكن تواجدهم، فليفعلوا ذلك وليكن وجودهم هناك.»^(٣٣)

وبهذا نرى أن تغير المكان وانتقال الأدب العربي إلى فلسطين ساد معه إحساس عام بأن المكان الجديد لن يغير شيئا من المصير اليهودي. وهذا التوتر لازم الأدب العربي في تلك الفترة. وأدى إلى ردود فعل مختلفة تتراوح بين الاقتناع والارتباط بهذا الواقع الجديد وبين اليأس والإحباط منه.

وأدباء المهجرين الثانية والثالثة^(٣٤) هم الذين شكلوا وجه الأدب العربي في فلسطين. كما أنهم أيضا الوجه الأدبي للصهيونية السياسية. وكان أغلب أدباء هاتين المجموعتين على وعي كامل بوضعهم الجديد وبأنهم مقتلعون من أرض أوروبية ليعاد زرعهم من جديد في أرض شرقية. وعلى الرغم مما كان لدى بعضهم من حماس للانتشاء مع الأرض الجديدة، إلا أن أغلبهم كان على وعي كامل بأنه مازال ينقصهم الارتباط بالأرض. وقد عبر عن هذا الوضع الجديد أحد الأدباء في رسالة بعث بها إلى صديق له يقول فيها:

«جسدي في فلسطين منذ عشر سنوات ولكن روحي مازالت تائهة في المنفى... أنتطلع لأن أغني ولكني مكتئب. إنني حتى الآن لم أحضر إلى فلسطين، مازلت في الطريق.»^(٣٥)

وإذا كان أبناء هاتين المجموعتين قد اعتقدوا أنه في فلسطين سوف تتحقق كل الآمال الصهيونية فإنهم سرهنا ما شعروا بأنهم تعلقوا بأمال واهية، ولذا فقد عاد الكثير منهم من حيث أتوا... أما الذين بقوا في فلسطين فقد انتجوا أدبا أكدوا فيه قيم الصهيونية.

وهذا الاندواج بين الآمال الصهيونية وحقيقة اليأس الذي أصاب رواد هاتين المجموعتين هو وحده الذي يمكن أن يفسر لنا أبطال القصص العربية التي أنتجها يوسف حايم برنير وشموئيل يوسف عجنون سميلانسكي يزهار وغيرهم. فهو من ناحية أدب طلائع استيطان وهجاريين من أجل السيطرة على الأرض. ومن ناحية أخرى تبدو شخصياته وهي على حافة الجنون والضيايق. وهي في هذا تعبير عن فقدان الطريق أكثر مما هي تعبير عن شخصيات طلائعية تريد أن تبني وتعيش على أرض جديدة.

ففي افتتاحية قصة «الشتاء» ليوسف حايم برنير. نجد البطل يقول:

«كلمة عبري لا تعني أنني لدي ماض من البطولات. لأنني ببساطة لست بطلا، إلا أنني أريد أن أسجل هذا الماضي، ماضي اللابطولة. لقد سجل ماضي الأبطال من أجل العالم وبه تهتز أرجاء العالم. أما ماضي أنا، ماضي اللابطولة. فلنني أكتبه لنفسي ولي السر.»^(٣٦)

ولعل هذه الافتتاحية تعكس لنا مدى التصور الصهيوني لليهودي حال انتقاله إلى فلسطين. إنه حينما انتقل إليها عاش في أوهام البطولة. بطولة الفاتح الغازي التي صورتها له الصهيونية. ولكنه في قرارة نفسه

يعترف بأنه ليس بطلا ولا يملك أي مقومات يستمد منها العون لتجعل منه هذا البطل الفاتح . أنه يعترف بينه وبين نفسه بضعفه وقسوته في أن يخلق توازنا بين ما سعى إلى تحقيقه وبين حقيقته كيهودي لا يملك سوى معتقده الدلني الذي دفع به إلى فلسطين من خلال الصهيونية السياسية .

وهذه العلاقة بين ضعف أبطاله وبين قوة الواقع الجديد هي مصدر معاناتهم . ووضعهم كمغتربين لا يملكون حولا ولا قوة هو الذي يضفي عليهم شيء من حالة البطولة التي لم يخلقوا لها .

«كلهم أيوب . جالسون في معاناتهم ، يوبخون أنفسهم باعترافات بائسة ، ويعودون بدافعون عن أنفسهم من جديد . (٣٧)

وأغلب أبطال برنر يتحركون من خلال الأصل الأيديولوجي أو الوعي الاجتماعي . وهو في وصفه لهم يميل دائما إلى وصفهم كلبابات تالفة .

«نظرة لحظة حديثه كان يشبه إلى حد كبير الدبابة المبللة ، التي تحبط بموخرتها على مستنقع ملء بالسوائل العكرة . (٣٨)

«من التهم ؟ المدرسون ؟ أم التلاميذ أنفسهم ؟ إنهم يحومون ويحومون كالذبابات في كأس فارغ يحاولون الصعود ثم يسقطون . من يصعدهم ؟ من يمد لهم يده ؟ من يتقدم من هذا الفراغ ؟ (٣٩)

وهكذا صور برنر اليهودي في أولى خطواته في فلسطين كالذباب الحائرة . انه مجرد مخلوق تالفة لا يملك القدرة على تحديد مصيره وينتهي به الحال إما إلى الجنون أو النوم في عطة قطار . أو انتظار الموت ككلب بائس . ودائما تدور في أحاديثهم تطلعات قوية للموت كخلاص .

«أموت في فترة شهر فبراير . في ليل بارد . اختفي عن عيون الشرطي بجوار السور وتخرج روحي بسلام لأن ذلك سيكون هو الألم الأخير . وسأعيش على الذكريات ، ذكريات طفولتي حتى ألقظ آخر أنفاسي . (٤٠)

وهكذا نجد بطل برنر - اليهودي الجديد في فلسطين - إنسان يتخبط بين الاحتفاظ بالماضي اليهودي وبين رفضه . أو كما أراد له برنر أن يكون . انه يريد أن يرفض اليهودية التاريخية ، مصدر ضعفه ، ويخلق يهوديا جديدا في فلسطين . يعيش على حياة العمل ولا يتباهى بهاضيه وماضي أجداده ، فهو ماض مفلس . وذكريات طفولته بائسة . والموت أفضل له من أن يعيش على ذكريات هذا الماضي .

«أنا يسعدني أن أحو من صلاة اليهودي كلمة «أنت اخترت» في أي صورة كانت . ولو تمكنت من أن أفعل ذلك اليوم لفعلت . أريد أن أحو الآيات القوية المزيفة حتى لا يبقى لها أي ذكر . لأن الفخر القومي الخاوي والتفاخر اليهودي الذي لا مضمون له لن يعالج ما أصابني . (٤١)

ولعل خير من عبر عن هذه الحالة الاغترابية ، الأديب حاييم هراز (١٨٩٨ - ١٩٧٣) أحد رواد الهجرة الرابعة إن لم يكن أهم أديب فيها على الإطلاق ، خاصة وأنه جسد في أعماله الكثيرة كل ما يعاني منه يهودي تلك الفترة واليهودي الذي جاء بعده . لقد أعلن صراحته بأنه من اليهودية انطلقا من يأسه من الصهيونية ومن كل تطلعاتها في فلسطين .

فلذا نظرنا إلى الأعمال التي قدمها هراز بمنظور فوقي أمكننا أن نرى في إنتاجه من البداية إلى النهاية إنتاج

عالم الفكر

رافض للواقع اليهودي، ورافض أيضا لليهودية الشتات ورافض لليهودية الحديثة التي أوجدتها الصهيونية في فلسطين.

وقد عبر عن كل أبناء جيله الذين ضاعوا في متاهة البحث عن هوية خاصة يتسم بها اليهودي عبر هذه المسيرة الطويلة. وهو في الحقيقة خير مثل للأديب المغترب. إذ يمكن أن نسميه بصورة أكثر دقة أديب يشعر بالعزلة. ويمكن أن نلمس هذا بوضوح في أعماله التي كتبها في فلسطين بعد أن اصطدم بالواقع اليهودي هناك. وإذا كان مفهوم اغتراب العزلة يقدم لنا الأشخاص الذين لا يرون قيمة كبيرة لكثير من الأهداف والمفاهيم التي يثمنها أفراد المجتمع. ويزر ذلك في عدد من المؤشرات منها عدم مشاركة الأفراد المغتربين لبقية الناس في مجتمعاتهم فيما يثير اهتمامهم^(٤٢) فإن «يودكا» بطل قصته «الموهظة» يعد التجسيد الحي لهذا النمط الاغترابي. ويمكن أن نلخص فلسفته في جملة واحدة «أنا امرد إذن فأنا موجود». وتكاد تنطبق هذه المقولة على كل ما جاء به يودكا في القصة من آراء في الفكر اليهودي. فهو رافض لليهودية والصهيونية ككل. متمردا على كافة أشكالها وصورها.

«إنني أريد أن أعرف ماذا نفعل هنا في فلسطين؟...»

إنني لا أحترم التاريخ اليهودي. فليس لدينا تاريخ بالمرة... لسنا نحن الذين صنعنا تاريخنا وإننا صنعته لنا الشعوب الأخرى... إنه لا يعضنا. إنه لا يعضنا بالمرّة.

أيها الناس ليس لنا تاريخ. فنحن منذ اليوم الذي خرجنا فيه من فلسطين ونحن شعب بلا تاريخ. أنتم معاقون. اذهبوا لتلعبوا كرة القدم.

«إنني أعرف أن هناك بطولة في صمودنا أمام كل ما تعرضنا له. لقد وضعت هذا في الاعتبار أيضا... ولكن هذه البطولة لا أعضمها ولا استسيغها... هذه البطولة هي ضعفنا، لقد بدأنا نتفاخر بهذه البطولة وننتهي بها» الواحد منا يقول: انظروا كم من الإهانة والحزني تحملت! من مثل؟ إننا لا نتحمل الآلام فقط بل أكثر من ذلك إننا أيضا نعتشق الآلام... إننا نريد الآلام ونسعى إليها، نشتاقي لها. فبدونها لأحياة لنا. هل رأيتم عمركم يهوديا بلا آلام؟

«انظروا! حتى هنا، الاستيطان القديم، كل اليهود الاتقياء والورعين، وكل اليهود في كل زمان ومكان. لا اتدل وجوههم عليهم وهم يعلنون ويقولون، نحن لسنا صهيانية. نحن يهود نخاف الرب. نحن لا نريد دولة عبرية ولا وطن قومي».

إن الصهيونية ليست استمرارا. ليست علاجا لمرض. هذا هراء! إنها اقتلاع وهم. إنها عكس ما كان. إنها النهاية... وتقريبا ليس لها علاقة بالشعب. يؤكد أنها حركة غير شعبية... إنها تصرف انتباهها عن الشعب، تعارضه، تسير على غير هواه ورضته. تتأمر عليه، تقتله، تسلس منه إلى طريق آخر. إلى هدف بعيد، هي ومجموعة الرجال الذين على رأسها. إنهم نواة لشعب آخر.^(٤٣)

وفي الحقيقة فإن امرد «يودكا» في القصة (وهو ممثل لكل يهود الاستيطان الجديد في فلسطين) راجع إلى إخفاقه في إقامة علاقة إيجابية سوية مع العالم الخارجي.

وإذا كان التمرد يقوم أساساً على الإحساس بلا معقولية الحياة مع معاناة تجربة الوجود وعدم القدرة على التكيف معها . وهذه التجربة عبارة عن موقف وإنسان والإنسان يدخل الموقف ويمس به ضاغظاً عليه ، يمس به بظلمة وهو لا يدركه لأنه فوق مستوى الإدراك . ومع ذلك يريد الإنسان أن يفهم وهو يسعى إلى ترتيب كل هذه المفوضى ليستطيع أن يفهم . فهذا بالضبط هو ما فعله يودكا . انه لا يستطيع أن يضم التاريخ والفكر اليهودي ، لا يستطيعه . وبالتالي تفجرت لديه روح التمرد عليه .

وفي الحقيقة فإن التغييرات السريعة التي تعاقبت على الوجود اليهودي في فلسطين قبل عام ١٩٤٨ ، والتفاوت الاقتصادي الكبير الذي بدأ يأخذ شكله بين الطبقات الاجتماعية المختلفة ، كلها أدت إلى تصدع في الأبنية الثقافية والاجتماعية التقليدية لدى اليهودي ، وإلى إدراكه لانهيار القيم والمعايير التي تحكم سلوك الفرد وتصرفاته وإلى ووقوعه على جمود هذه القيم وعدم فعاليتها . كما أدى ازدياد التناقض بين القيم الحقيقية والواقع الذي يعيشه إلى تفاقم إحساسه بالغربة وبهامشية وضعه أمام المؤسسات السياسية وتحول شخصيته إلى أداة لخدمة غرض خارجي منفصل عن ذاته . وإذا كانت معاناة يودكا تنتهي بالإحباط والإحباط الكامل فإن ذلك نتيجة للتناقض في بنية البطل النفسية والفكرية . وانفصال الحقيقة الداخلية المتناقضة المنقسمة مع بنية المجتمع وظروف العمل السياسي السري الذي كان يعاني بدوره من الانشقاق الداخلي والتباين بين الفكر النظري والواقع الاجتماعي الذي يعيشه البطل .

الفصام الشخصية اليهودية

إذا كان بطل هزاز قد انسلخ عن الواقع وتفرق داخل ذاته ، فإن هناك أدبياً آخر ، يهودا عيمحاي (١٩٢٤) يعرض أبطاله الذين لم ينجحوا في التأقلم مع الواقع اليهودي الجديد في فلسطين . فهاجروا إلى الماضي من أجل البحث فيه عن هويتهم المفقودة .

وهذه النظرة الجديدة إلى الواقع الجمعي اليهودي - كما عرضت في قصص ي . عيمحاي - جعلت البطل ينطلق نحو رؤى جديدة تختلف عن الرؤى التي حاولت الصهيونية أن تفرضها عليه ، وأدخلته أيضاً في مواجهات مع أوضاع العالم الغربي التي انفصل عنها ثم حاول العودة إليها مرة أخرى فلا هو اندمج في الواقع الفلسطيني ولا هو نجح في التأقلم مع جديد في الواقع الأوربي الذي انسلخ عنه . وبالتالي فقد عاش بطل عيمحاي خارج إطار الزمن التاريخي . وجاءت عودة الأنا/ البطل في أعماله إلى العالم الغربي عودة إلى أحاسيس الخوف والعزلة والاختراب .^(٤٤)

وتعد روايته «ليس من الآن ولا من هنا» (١٩٧٥) علامة بارزة في طريق الهجرة إلى الماضي للبحث فيه عن الهوية المفقودة . وبالتالي فإنه يمكن القول إن مشكلة الهوية تحتل مكاناً رئيسياً في هذه الرواية . فهي رواية مزدوجة الاتجاه تتحدث عن محاولات البطل «يوثيل» ، عالم الآثار ، البحث عن هويته فيعيش منفصلاً في حديقين ومكانين مختلفين في آن واحد .

الحدث الأول يقع في القدس ويدور موضوعه حول الحب والحياة . فالبطل «يوثيل» يفتن زوجته مع الفتاة الأمريكية «باتريشيا» . والحدث الثاني يقع في ألمانيا . ويدور موضوعه حول عودة البطل إلى مكان ولادته للانتقام لروث صديقة الطفولة التي لقيت حتفها في أحداث النازي ، وفي نفس الوقت يحاول استرجاع طفولته

الضائعة . وإذا حللنا شخصية البطل «يوتيل» سنجد أن عميحي يجعل كلا الحدين - الألماني والقدسي - انعكاسا لعالم البطل . فالحادث الألماني يعكس ما يحدث في الحياة الداخلية للبطل في الحادث القدسي . والحادث القدسي يعكس بدوره الاعتلالات النفسية في حياة البطل في الحادث الألماني .

والبطل في الرواية يحمل ضيفا من زاويتين . زاوية رؤية المؤلف وزاوية رؤية شخصية المؤلف/ البطل ، الذي يتحدث باسم الأنا في قصة الرحلة من أجل الانتقام والتي تقع أحداثها في فينبرج في ألمانيا . ومن خلال هذه الرحلة تنشأ علاقات بين «الشخصيتين» اللتين تعدان جانبيين منقسمين نفسيا لشخصية واحدة .

وهذا الوجود المنشطر للبطل في مكانين في آن واحد ، يجعلنا نعتقد أن الزمن الذي يقدره المؤلف ليس هو الزمن الطبيعي وإنما هو زمن الإحساس بالاشتراك في الحوف والأمل والبأس لدى الهارين من أحداث النازي ومن الواقع الإسرائيلي إلى الماضي للتنقيب فيه عن الهوية المفقودة .

ونصل إلى دلالة مهنة البطل ، عالم الآثار ، ونسأل هل من قبيل الصدفة أن يعلق المؤلف أهمية على علم الآثار كمهنة للبطل ؟ وماهي العلاقة بين علم الآثار والحالة النفسية المتفصمة التي عرض بها البطل ؟

في الحقيقة هناك علاقة ما بين علم الآثار وعلم النفس . فكلاهما يولي وجهه إلى الماضي . علم الآثار ينقب في مخلفات الإنسان وآثاره التي خلفها وراءه ، وعلم النفس يبحث عن التراكيب النفسية داخل الإنسان ذاته والتي ترسخت داخله عبر سنوات طويلة مضت ، قد تريد إلى طفولته الباكورة وبهذا فإن يوتيل ، عالم الآثار ، هو الأنا/ المؤلف الذي يسترجع طفولته ويغوص طبقة وراء أخرى داخل أحياق نفسه ليصل إلى بنيان الأنا ، ووصف المغامرات ورحلة الانتقام الدون كيشوتي في مدينة الطفولة - فينبرج - هي بمثابة تحليل ذاتي يكمل العملية الأثرية التي تتم في القدس .^(٤٥)

وهكذا فإن مهنة البطل ، كعالم آثار ، تتماشى مع التكوين النفسي له ، فهو يحترف في مهنته الرجوع إلى الوراثة للتنقيب فيه عما خبأته الأيام . وفي حالته النفسية يحاول الرجوع إلى الوراثة ، إلى مرحلة الطفولة الباكورة للبحث عن هويته الضائعة أو بالأحرى للبحث عن ذاته التي فقدت في رحلة بحثه عن ذات أخرى أومنت بها الصهيونية .

وإذا كان المؤلف قد طرح في هذه الرواية ، على المستوى الظاهر ، قصة عالم الآثار ، الذي يعيش في القدس ويجب الطبيية الأمريكية - المسيحية «باتريشيا» ويهجر زوجته «روث» ، بينا الأنا/ المؤلف يقضي وقته في فينبرج مدينة مولده ليكون على مقربة من روح روث صديقه طفولته للانتقام مقتلها ، فإننا نعتقد أن المؤلف لا يريد ذلك تحديدا وإنما يسعى إلى ما هو أعمق من ذلك . فهو يريد أن يستخرج من أحياق الوعي حقيقة الوجود اليهودي بكل ما في هذا الوجود من تناقضات وعدم واقعية أدت إلى تنسج النموذج المتمثل هنا في البطل ، يوتيل .^(٤٦)

وموت البطل في نهاية الرواية ليس هو الموت اللاكلينيكي وإنما هو الموت المعنوي . فالبطل الذي بقى في إسرائيل مات معنويا ، والذي سافر إلى ألمانيا للانتقام مات أيضا في فشله وإخفاقه في تحقيق غضبه في الانتقام . وكان الكاتب يريد أن يقر بموت الشخصية الإسرائيلية في رحلة اغترابها المزودج .

وبهذا يتضح أن اللغم القديم الذي قتل يوئيل في القدس إنما هو رمز لفقدان الهوية/ الإسرائيلية، لا في فلسطين فقط، وإنما أيضا في الخارج. ورمزية اللغم في هذه الرواية إنما تشير إلى انفجار الحيلة الشخصية للبطل الإسرائيلي واغتيالها على يد فقدان الهوية بلغم من غير المكان وغير الزمان.

ويحق لنا الآن أن نطرح هذا السؤال: هل يوئيل، بطل هذه الرواية يعد نموذجا فريدا في المجتمع الصهيوني الجديد أم هو يمثل لكل الجيل؟.

لحل الفقرة التالية من الرواية نوضح أن يوئيل يعد بوضوح ممثلا للشخصية الجمعية التي حاولت الصهيونية تشكيلها من مجموعة هويات مختلفة لإعادة زرعها من جديد كالنبت الشيطاني في أرض غريبة.

«نحن أبناء جيل صنع أشياء قبل أن ينضج. الآن يأتينا الشباب متأخرا. نحن نشبه أبناء جاد ورووين، والشبه بسيط منشأه الذين تحملوا عن حياتهم الخاصة وتركوها في مكان خصب عبر الأردن في الشرق. وذهبوا مع إخوانهم لاحتلال الأرض. والآن إلى أين يعودون بعد احتلال الأرض؟» (٤٧)

وبهذا يتضح أن يوئيل يمثل الجيل اليهودي الحديث المقتلع من أرض أوروبية، يحتمل عن أساس جديد لشخصيته بعد أن سحب الأساس القديم من تحت قدميه. فجيله يعمل شخصيتين، الشخصية التي رافقته منذ أحداث النازي وهر رحلته إلى فلسطين والشخصية التي اكتسبها، أو بالأحرى، التي حاولت الصهيونية منحها له بعد عام ١٩٤٨. وهو يتحزن زوجته «روث» - ابنة قائده في الجيش - مع باتريشيا الأمريكية لكي يحظى باستتالاه الحي وعدم ارتباطه بالواقع الجمعي الإسرائيلي.

وقد لا تكون هناك حاجة لإبراز البعد الرمزي في مفهوم «الخيانة» في هذه الرواية. حيث إن البطل يتحزن «روث» ابنة قائده في الجيش مع الطيبة الأمريكية. فاختيار مهنة والد الزوجة قائدا في الجيش الإسرائيلي، إنما يرمز إلى المؤسسة العسكرية الصهيونية بما تحمله من مفاهيم وقيم حاولت أن تلقحها للجيل اليهودي الجديد في فلسطين من خلال التزاوج معه (روث الزوجة) ولكن هذا الجيل الذي يعاني من انقسام الشخصية لا يشعر بأي تجاوب مع هذه الزوجة/ الصهيونية فيخونها مع الطيبة الأمريكية، ممثلة الحضارة الغربية بهاها من تقدم حضاري وقيم أخرى لم يجدها في زوجته (روث).

كما أن البطل في هذه الرواية يعيش أيضا حالتي هروب. حالة هروبه إلى «الخيانة» مع الحضارة الأوروبية، وحالة هروبه إلى «روث الصغيرة» التي تمثل ماضيه القيمي بكل ما يحمله من ذكريات برشة افتقدها في واقعه الجديد الوحشي، مما يعكس تفسخ هذه الشخصية المثلة للجيل اليهودي الجديد الذي يعيش في حالة هروب دائم يمكن أن نطلق عليها «الهروب بلا هدف». فالبطل لم يجدد اتجاه هروبه من واقعه اليهودي الجديد. وبالتالي فلا هو هرب إلى قيم الحضارة الأوروبية (حيث لم يستمر حبه لباتريشيا الأمريكية سوى ليلة واحدة) ولا هو هرب إلى طفولته، حيث يتجلى ذلك على مدار الرواية.

ومع هذا يتضح أن الشق الجمعي للبطل المتقدم لا يلتقي مع الواقع الشخصي للإنسان العائد للالتقاء مع طفولته. فهو يحاول أن يسترجعه إلى دائرة حياته المنقسمة لكي يسترد لشخصيته كإها الضائع. وربما كان الأسلوب المثير للشفقة الذي كتبت به الرواية يرمز مدى تمزق البطل وحيرته بين العلاقة الإنسانية والعلاقة التاريخية مع الأشخاص الذين دمروا شخصيته. (٤٨)

وإذا كان بطل عميحاي قد تخطى في رحلة بحثه عن هويته المفقودة بعد أن عاش حالة ازدواج في الهوية تمثلت في الهوية الإسرائيلية الجديدة، والهوية التي بحث عنها في أعماق الإنسان متمثلة في طفولته في ألمانيا. فهناك شخصيات أخرى في الأدب الإسرائيلي المعاصر لا يحدث لديها هذا الانقسام الذي حدث في شخصية يوثيل، بل إنها حينها وصلت إلى إسرائيل اكتشفت أنها مازالت تحمل ماضيها نيرا على أكفائها ولم تستطع التخلص منه. فعاشت في حالة غريبة متناقضة بين احتفاظها بياضها القيمي وحاضرها الحديث. وقد أدى ذلك إلى حالة غريبة من التوتر النفسي سيطرت على سلوكيات الشخصية اليهودية المعاصرة.

ويمكن أن نرى خصائص هذه الشخصية اليهودية لدى الأديب أهارون أفنيل في مجموعته «دخان» و«صقيع في الأرض». حيث تبرز فيها بوضوح هذه الشخصية وهي مرتبطة بعلاقة قوية بياضها لا تستطيع الخلاص منه. ويظل هذا الماضي يطاردها رغباً عنها. في كل مكان وكل زمان.

ففي قصته «برتا»^(٤٩) الواردة ضمن مجموعة «دخان» نجد البطل «ماكس» الوكيل التجاري المتجول والحارب من أحداث النازي، يحمل معه في تجواله فتاة متخلفة تدعى «برتا» وهذه الفتاة عشر عليها ماكس بلا حائل بعد أن فقدت أسرته في أحداث النازي، فأدخلها لتعيش معه. ومنذ أن أبغها في بيته وهو لا يستطيع الانفصال عنها ولا يستطيع أن يحيا حياة جديدة مستقلة بدونها. ويحاول أن يتفصل عنها بعدة طرق ولكنه يفشل في ذلك تماماً. فهي تعود إليه دائماً، لا تريد أن تتركه لحال سبيله بعد أن ارتبطت به وأصبحت كالنير المعلق في رقبته والذي يفرض عليه أن يحمله ما تبقى له من عمر أينما حل. وبعد أن مرضت ولغظت أنفاسها في المستشفى يفاجأ بإدارة المستشفى تسلم جسدها له ويوجد نفسه مرة أخرى يحملها بين يديه جثة هامدة كما سبق وأن حملها وهي على قيد الحياة.

وليس هناك من شك في أن هذه القصة تجسد واقعا نفسيا يعيشه البطل الممثل للجيل اليهودي الذي نجا من أحداث النازي، فهو لا يزال يحمل ذكريات طفولته في أوروبا. وهي ليست مجرد ذكريات طفولة، وإنما هي مغروسة في حياته اليومية لا يستطيع الفكك منها. وهو لا يرغب إلى هذه الطفولة، كما فعل «يوتيل» بطل عميحاي، بل إنه جلب هذه الطفولة معه ومازالت حية في ذاكرته، تحول بينه وبين التأقلم مع الأوضاع الجديدة في المجتمع الإسرائيلي بإاله من قيم تختلف عن قيمه القديمة التي عاش بها في أوروبا.

وبالتالي ليس هناك فرق كبير بين ماكس ويوتيل. فكلاهما يعيش في حالة نفسية مرضية. يوتيل أصيب بانقسام الشخصية وتمزق بين الحياة الحاضرة بكل ما فيها من قيم جديدة وطفولته الماضية بكل ما تحمله من ذكريات جميلة تمثلت في روث الصغيرة التي خرج يبحث عنها. أما ماكس فقد عاش فترة ما بعد أحداث النازي، إلا أن ماضيها المتمثل في «برتا» المريضة مازال نيرا على كفه. ومن هنا فثمة يعيش أيضاً مثل يوتيل شخصيتين في آن واحد. شخصية حاضرة تن تحت عبء الماضي الذي يفرض سيطرته الكاملة على سلوك الشخصية الحاضرة.

وفي مجموعته «صقيع في الأرض» نجد قصة تعبر عن هذه الحالة النفسية بصورة جيدة، وهي قصة «في جزر سان جورج».

بطل القصة «ليليل تشوخصسكي»، أحد الناجين من أحداث النازي في ألمانيا يكتشف بعد نجاحه في الحرب أنه قد هرب بجسده فقط سليماً، أما روحه فقد خرجت من هذه الأحداث مدمرة تماماً. وكانت أسباب نجاته هي التي فرضت عليه هذا المرض. فضلال رحلة الهروب من معسكرات النازي اقتنع بأن الغاية تبرر الوسيلة. فلم يعد هناك مجال لقيم أو سلوكيات تحكم تصرفات الإنسان اليهودي بعد كل ما تعرض له في معسكرات النازي، فلجأ إلى كل الطرق غير الشريفة لكسب العيش ولكنه في كل مرة يقتل ويلقي القبض عليه ثم يعاود الحرب من جديد ليبدأ بعد ذلك سلسلة طويلة من الصراع من أجل البقاء. وهكذا حكم عليه أن يعيش في حالة هروب دائم على طول القصة إلى أن وصل في النهاية إلى مجموعة من الجزر المهجورة في البحر الأبيض تدعى «سان جورج»، واستقر فيها بعض الوقت. وحاول بعد أن شعر بالاستقرار إلى حد ما أن يعيد حساباته مع نفسه عن ماضيه ومستقبله. ويكتشف أنه لا يستطيع التخلص من ذكرياته الماضية ولا من الخصال التي زرعها في داخله وأصبحت سمة رئيسية فيه وأنه لن يستطيع أن يبدأ حياة جديدة بكل هذه الرواسب التي تركها ماضيه في داخله، فيجد الحل في الانسحاب من الحياة والدخول في حياة الهمية، فيحتل مكان زاهب منعزل، كان يعمل حارساً لدير مسيحي. وظن أنه يمكن أن يشر بذلك على خلاصه. إلا أن ذكرياته ظلت تطارده وتلوث حياته بما دفعه إلى أن يبدأ من جديد رحلة تجواله بحثاً عن مكان يجد فيه راحته النفسية المنشودة.

وفله الحالة الهروبية التي عاشها البطل على مدار القصة إنها هي تجسيد للواقع النفسي غير المستقر الذي يعيشه هذا البطل، والممثل للمجمل اليهودي الحديث. وحتى حينما وصل إلى جزر سان جورج، والتي قد ترمز في هذه القصة إلى فلسطين، فإنه لم يجد فيها أيضاً راحته النفسية، حتى وإن خلاصتها إلى نفسه في محاولة للتفوق على ماضيه الديني الذي أشار إليه المؤلف هنا بالدير المنعزل، إلا أنه يفشل في ذلك أيضاً لأن دولة إسرائيل - بواقعة العلماني - لم تستطع أن تمنحه الخلاص الديني الذي طالما تشددت به في محاولة لجلب المزيد من اليهود للاستقرار فيها. وبالتالي فلا هي ربطته ولا هي خلصته من عقدة الهروب الدائم. فعاد البطل /الجمعي من جديد يبحث عن ملجأ آمن لنفسه بعد أن وجد الوهم في جزر سان جورج /إسرائيل.

وهكذا نجد أن هناك قاسماً مشتركاً بين كل الأبطال الذين عرضناهم حتى الآن (يوتيل - ماكس - ليليل) فهم جميعاً في حالة هروب. يوتيل يهرب من الماضي إلى الحاضر. وماكس من الماضي إلى الماضي، حيث لا يمكنه التخلص من ماضيه ولا يستطيع أن يحمي اللحظة الحاضرة بدون هذا الماضي الذي يسيطر عليه. أما ليليل فهو في حالة هروب دائم تؤدي به في النهاية إلى الانسلاخ من الحياة ذاتها.

وبالتالي فإنه من خلال هذا العرض نلاحظ حدة الاغتراب لدى اليهودي في فلسطين. فلا هو يتخلص من ماضيه ولا هو تأقلم مع واقعه الجديد. الأمر الذي دفع الكثيرين منهم إلى مواصلة الرحلة من جديد بحثاً عن هوية خاصة بهم بعد الإحباط الذي أصابهم من الواقع الجديد في فلسطين. وهنا تتحول الرؤية من الهجرة إلى... إلى التزوج عن.

الاغتراب عن الزمان والمكان

إذا كان هزاز قد قرر الانغلاق داخل دائرة الذات، وإذا كان صيحاوي قد قرر الهجرة إلى الماضي لترسيخ قيمة بعد أن تفسخ في المجتمع الجديد. وإذا كان ألفيليد قد أعلن انتصار الماضي على الحاضر بعد أن أحبط

عالم الفكر

من الواقع الجديد، فإن جدعون تلباز يعبر بوضوح عن أزمة الإسرائيلي / اليهودي خارج إسرائيل، حيث خرج يبحث عن ذاته فضاء وسط الزحام وترسخ لديه الشعور بفقدان الزمان والمكان في آن واحد.

ففي قصته «زواج نانسي»^(٥٠) يطلق على بطل القصة اسم «نوح بن عمي». وإذا ترجمنا هذا الاسم فإنه يعني «نوح ابن شعبي». وبالتالي فلنأخذ يمكن أن نشعر في هذه القصة وللوهلة الأولى، أننا أمام شخصية ممثلة لكل اليهود الإسرائيليين ومشية بسيدنا نوح والطوفان.

«نوح بن عمي» رسام إسرائيلي يتزوج من فتاة يهودية من الولايات المتحدة ويهاجر معها إلى أمريكا حيث تقيم أسرته هناك. أما «نانسي» التي تتزوج في هذه القصة فهي أخت زوجته «أودري» والمحرك الرئيسي الذي تدور حوله القصة هو تصوير جو العلاقات الأسرية في ظل هذا الزواج بين الإسرائيلي ويهودية. وتنتهي القصة بإخفاق نوح في تحقيق استيعابه داخل المجتمع الأمريكي. ودخل أسرة زوجته أهبسا. وبالتالي فإن دائرة علاقاته الأسرية (اليهودية) وعلاقاته مع العالم الخارجي اتسعت كلها بالفشل.

ولقد نجح تلباز في تمسيد أحاسيس وانفعالات البطل بهذا الفشل. ويتجلى ذلك في الفقرة التالية:

«نقلت قدماي، شعرت أنني مرهق للغاية. لو استطعت أن انسحب من هنا وأترك كل شيء واختفي. لو استطعت أن أكون واحدا في أي مكان. وحيدا، بلا التزامات، بلا ارتباطات وبلا وصاية، كما كنت في وقت ما». . . شعر بنفسه ينساق إلى داخل دائرة سحرية مغلقة. وأحس بالثمن الذي يجب أن يدفعه لأنه وافق أن يدخل في نمط حياة لا يتلاءم معه. «إن أجلا أو عاجلا سيقتضى علي. وربما يكون قد قضى على فعلنا».

ولنا أن نظرح هذا السؤال. هل يعني تلباز بهذه التعبيرات «انسحب من هنا» أن أكون وحيدا في أي مكان. «بلا التزامات، بلا وصاية»، «كما كنت في وقت ما»، الانسحاب من الحياة الأمريكية والعودة إلى الحياة الإسرائيلية أم أنه يريد أن ينسحب من الحياة عامة بعد أن فقد كل شيء. فقد الماضي ولقد الحاضر ولم يعد لديه ما يمكن أن يعيش من أجله؟

نعتقد أنه بعد أن ترك إسرائيل نتيجة لإحباطه من القِيم الصهيونية وذهب للحياة في أمريكا لا يريد العودة مرة أخرى إلى إسرائيل. ويتضح ذلك في تعبير «كما كنت في وقت ما»، فقد يعني هذا التعبير العودة إلى ما هو أبعد من إسرائيل، إلى الحياة «الأوروبية» مرة أخرى، بلا ارتباطات وبلا وصاية (صهيونية) فرضت عليه في إسرائيل.

وإخفاق البطل في علاقاته الشخصية والأسرية بعد انتقاله إلى أمريكا يؤثر على قوة إنتاجه. أو لنقل لأن نوح «البطل»، لم يحرز النجاح الذي توقعه في أمريكا. لذا فقد نقصت قيمته في نظر البيئة المحيطة وضاع احترامه وهيبته. وصل الرغم من أن زوجته «أودري» تحاول بكل ما لديها من قوة أن تغطي هذا الفشل المزيج، فشل العلاقات الشخصية وفشل الحياة العامة، إلا أن نوحاً يفكر في تقصيره الفني وفقدان الوطن، فيقول:

«من أين لي هذا الفشل؟ هل لأن عددا من الأقلام الشافهة ذكرت اسمي بمداينة في صحف تل أبيب؟ ألاهم منحولي قدرا من التشجيع؟ هل لأنني بعث كل ما رسمته في إسرائيل؟ ولكن اسم من لا يظهر في

صحف تل أبيب؟ ومن لم يحصل هناك على جوائز تشجيعية؟ إن أي رسام غير معروف يمكنه أن يضع كل ما يرسمه على لوحة. في إسرائيل كل شيء مختلف. يمكنك أن ترسم طوال النهار ويوما بعد يوم. ولكن لا يمكن أن تخدع نفسك بالحرية. فالحرية هدية لا يمكنك أن تقدرها إلا إذا فقدتها.

وعلمنا لنحظ هنا إحساس الإسرائيلي بالاعتراق المزودج. اغترابه داخل إسرائيل واغترابه خارجها. حتى وإن كان يعيش داخل بيئة يهودية. فالإسرائيلي - متمثلاً في بطل هذه القصة - حينما كان يعيش في إسرائيل كان يشعر بفقدانه لذاته وأن كل ما حوله ما هو إلا مهادنة، وحينما ترك إسرائيل شعر بأنه فقد حرته.

ولابد لنا هنا من أن نتوقف قليلاً عند مفهوم «الحرية» التي يتحدث عنها الأديب، خاصة وأن هناك من النقاد الإسرائيليين، من حاول أن يضيف على هذا النص بعداً صهيونياً من خلال تفسير خاطيء لمفهوم «الحرية» التي يتحدث عنها بطل القصة فيقول:

«إن شخصية نوح، كما وردت في هذه القصة، لا يستهدف بها أن تكون شخصية نموذجية. وإنما يبدو أن تلباز نجح في التعبير بها عن إحساس كثير من الإسرائيليين بالاعتراق. فكثير منهم يشعرون بالاعتناق وفقدان الحرية والتقييد والضعف، مثل نوح بن عمي. وكان هنا يريد القول أن إسرائيل هي البلد التي تمنح إحساساً واضحاً بالحرية لأبنائها المقيمين في حدودها. ومن هنا يظهر الإحساس بفقدان الحرية لدى نوح ومن على شاكلته»^(٥١)

إن الحرية التي يعنيها البطل تختلف تماماً عن الحرية التي يتحدث عنها هذا الناقد. فالناقد هنا لم يتنبه إلى مجمل النص، أو لنقل إنه تعدد إغفال مجمل النص. وركز فقط على الجزئية الأخيرة منه. «الحرية هدية لا يمكنك أبداً أن تقدرها إلا إذا فقدتها». وحاول أن يستنبط منها شعور البطل بالإحباط من الحياة في أمريكا. ولذا فقد ذكر الحرية التي فقدتها في إسرائيل. ولكن من خلال قراءة مجمل النص يتضح أن البطل محبط أيضاً من الحياة داخل إسرائيل. فقد بدأ حديثه بالتساؤل عن مصدر الفشل المحيط به. وفي معرض تساؤلاته يطرح هذا السؤال: ولكن اسم من لا يظهر في صحف تل أبيب. ومن لم يحصل هناك على جوائز تشجيعية؟

ومن الواضح أن هذه التساؤلات ليست استفسارية ولكنها تساؤلات استنكارية وبالتالي فلا بد من ربطها ببطل البطل من مصدر فشله، والبطل هنا لم يشعر بالفشل لأنه ترك إسرائيل. وإنما يشعر به لأنها ضحمت فيه الإحساس بالذات الإسرائيلية بما يتجاوز الواقع الفعلي لها. وبالتالي فإن شعوره بالفشل في أمريكا يرجع في المقام الأول إلى شعوره بأنه حصل على إطار ومذبح لا يستحقه، وحينما خرج ليواجه المجتمع العالمي شعر بخيائته النفسي وبالوهوم الذي زرعه فيه إسرائيل الصهيونية، فعمز عن التأقلم مع المجتمع العالمي، بل وحتى مع المجتمع اليهودي في أمريكا متمثلاً في أسرة زوجته. وتفاقم لديه الشعور بالضيق فتذكر الحرية التي فقدتها قبل أن يتحول إلى إسرائيل، أي الحرية التي تمتع بها حينما كان يهودياً فقط وقبل أن يتحول إلى مسخ إسرائيلي على يد الصهيونية.

وإن كان كان تلباز قد حقق شيء من النجاح في هذه القضية، فإن نجاحه يرجع إلى إلقاء الضوء على هذه المشكلة من زاوية رؤى خاصة. حيث نجد أن تخططات البطل «نوح»، تبرز بالتحديد في خلفية الزواج القريب لأخت زوجته، ناسي، الطالبة الصغيرة، ابنة العشرين ربيعاً، التي ستزيج من «كلاين» الذي يبلغ

خمسة وأربعون عاما . وهو مطلق وأب لثلاثة أبناء ويعمل أستاذا بالجامعة ، بالإضافة إلى أنه دبلوماسي شهير . ولكنه مسيحي كاثوليكي ، وناسي بالطبع يهودية . وبالتالي فإن زواجها يعد مشكلة . ومن هذا المطلق يتضح أن زواج نوح كان قياسيا ومثاليا من الناحية الشكلية ، وإن كانت تكتنفه بعض الصعوبات من الناحية العملية . فعل الرزم من النجاح الشكلي لهذا الزواج إلا أنه فاشل في مستوى العلاقات الزوجية ، بالإضافة إلى إخفاقه في تحقيق النجاح في أمريكا على المستوى الاجتماعي ، فلا يزال بلا شهرة وفي حاجة إلى الدعم غير المباشر من والدي زوجته .

وعلى الرغم من النجاح الشكلي لزواج ناسي من كلاين والذي يتجلى في سعادة الأم بهذا الزواج ، إلا أن الأب يبدو غير مبالي بهذا الزواج ، لدرجة أنه يصاب بأزمة قلبية ليلة الزواج ، فيضطر نوح لقيادة ناسي إلى الزواج وهي ترتدي فستان زفاف أودري (زوجته) .

وكان الكاتب يريد أن يقول بهذا المشهد إن الزواج المتلاحم اليهودي / الإسرائيلي فاشل ، وغير قادر على البقاء . وبالتالي فإنه لم يبق أمامه إلا أن يذف اليهودي بنفسه إلى أحضان الشنات مرة أخرى .

ويمكن أن يستدل على ذلك بصورة أكثر وضوحا من موقف ما بعد القرآن . حيث إنه في زمة الانفعالات والبهجة والسرور ينسى نوح ولم تلتقطه أي من السيارات الكثيرة . فينظر نوح من الشرفة إلى الجمهور المتباعد وإلى المطر الذي بدأ ينهمر .

«لم يمض وقت طويل حتى زاد سمك حبات المطر، زادت حدته . وأخذت أشجار الصنوبر تمخبط في عواصف الشرفة البيضاء . وجعل المطر نوحا منوما مغناطيسيا وبعيون الرسام رأى فرشاة ضخمة تلطخ بوحشية على قطعة القماش التي كان هو ذاته جزءا منها . ولجأة هبطت ظلمة على الأرض وتغطت قطعة القماش بالسواد واختفت الجبال والبحيرة أيضا وفتحت أبواب السماء وأخذ الفيضان في الانحسار» . (٥٢)

وهكذا تنتهي هذه القصة حيث يفقد نوح المصري طريقه في الغربة وينظر في الفراغ إلى طوفان رمزي .

وإذا كان الكاتب هنا يستخدم «الطوفان ، المطر ، قطعة القماش السوداء ، أشجار الصنوبر» ، رموزا لأشياء أخرى فإنه يمكن القول إنها ترمز إلى الآتي :

المطر ، الذي نوحاً تنوياً مغناطيسيا ، هو اتجاهات التغريب في الحياة اليهودية / الإسرائيلية . والفرشاة الضخمة هي التقاليد اليهودية / الإسرائيلية ، التي تفرض على الإسرائيلي نمط حياته . أما قطعة القماش التي بدأت تلطخ عليها هذه الفرشاة بوحشية ، فهي إلا الذات الإسرائيلية التي بدأت تعاني من هذه التقاليد المفروضة عليها . ولم تجد هذه الذات الإسرائيلية أمامها إلا الظلمة بعد أن تغطت بالسواد .

أما الجبال والبحيرة التي اختفت مناظرها فهي : الجبال : ترمز إلى ما كان يفترقه اليهودي من شعوب في هذه الهوة بعد أن تحول إلى الحياة الإسرائيلية . والبحيرة : ترمز إلى فيض الحياة التي كان يأملها الإسرائيلي الجديد ولكنها كلها تلاشت ولم يبق له في حياته إلا أن ترجمه الساء من هوة هذا الضياع .

وهكذا يمكن القول أن الهوية اليهودية حينها اتسلخت - سواء برضاها أو رجا عنها - من الواقع الأوروبي الذي تأقلمت عليه عبر سنوات طويلة ، وسارت إلى الوهم الذي زينته لها الصهيونية بالحياة في إسرائيل في ظل

عالم الفكر

الذات الإسرائيلية الجديدة، فقد أصيبت بالإحباط التام بعدما تكشف لها الأبعاد الحقيقية لهذا الوجود. فخرجت تبحث عن طفولتها الضائعة وماتت «بلغم من غير المكان وغير الزمان». أما من حاول أن يبحث عن المستقبل بدلا من الطفولة الضائعة فقد أحبط أيضا، لأنه لا يملك أصلا المقومات الإنسانية التي تؤهله للدخول في حياة المستقبل بعد أن أصبح إنسانا بلا هوية واضحة، فعجز عن الانخراط في المجتمع الإنساني وغاص في هوة الضياع السحيقة.

وبهذا يمكن القول إن الشخصية اليهودية/ الإسرائيلية شعرت بالغربة والعزلة حينما انسلخت عن واقعها «الإسرائيلي» التي هي في الواقع رافضة له ومجازة عن التجاوب معه لأن هذا المجتمع لا يملك أصلا المقومات التي يمكن أن يمنحها لأبنائه ليحيوا حياة سوية. وبالتالي فقدت هذه الذات هويتها في رحلة اغتراب لا نهائية.

المصادر والمراجع

- (١) الفهرست آبادي، القاموس المحيط (بدون تأريخ).
- الجريري، إسحاق بن حاد. تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الفتاح عطار. الطبعة الأولى، مادة غريب. دار العلم للملايين. بيروت ١٩٥٦. ابن فارس، أبو الحسين أحمد. جمل اللغة (تحقيق الشيخ هادي حسن جويدي)، مادة غريب. المنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة. الكويت ١٩٨٥.
- (٢) حنفي، حسن. الاقتراب الديني عند فيروياخ. عالم الفكر. المجلد العاشر العدد الأول من ٤٤. الكويت ١٩٧٩.
- (٣) نفس المصدر.
- (٤) رجب، محمود. الاقتراب. منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٧٨. ص ١٥.
- (٥) نفس المصدر ص ٢٠.
- (٦) نفس المصدر ص ٢٢.
- (٧) نفس المصدر ص ٤٨.
- (٨) حنفي، حسن. الاقتراب الديني. مصدر سابق.
- (٩) لؤي من الإيضاح راجع النوري، نفس. الاقتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا. عالم الفكر. المجلد العاشر. العدد الأول. الكويت ١٩٧٩.
- (١٠) الكتاب المقدس. سفر التكوين ٩/٢٢.
- (١١) الكتاب المقدس سفر التكوين ١٣/١٥.
- (١٢) الكتاب المقدس سفر التكوين ٨/١٧.
- (١٣) الكتاب المقدس سفر التكوين ١/٢٠.
- (١٤) الكتاب المقدس سفر التكوين ١٠/٢٦.
- (١٥) الكتاب المقدس سفر التكوين ١٠/٢٧.
- (١٦) الكتاب المقدس سفر الجامعة. الإصحاح الأول.
- (١٧) الكتاب المقدس سفر الزايم. مزبور ٩-١/٢٢.
- (١٨) الكتاب المقدس سفر الزايم. مزبور ١/١٠.
- (١٩) رسالة مؤرخة بتاريخ ١٩١٩/٣/٢٧ وردت في كتابه حل حالة الظلام (حل ساف هاسوشينخ) تل أبيب ص ١٤١.
- (٢٠) جوردون، بيودا ليف. كل أفعال جوردون (كل شيري) قصيدة صديقا هو لي السجن (صديقا هو بيت هابردوت). دار نشر دلفر. تل أبيب ١٩٧٢.
- (٢١) الكتاب المقدس، سفر حيريق. الإصحاح الأول ٣/٢.
- (٢٢) يلاحظ أن كلمة دولاب (أون) في العبرية تحمل معنيين: دولاب/ حوزة، وقابوت الحوى. وكان الشاعر هنا يسمح لي أن هذه الكتب الدينية اليهودية، حينما جاء إليها يوزوها ويستمد منها العون وجدوا رائدة في تلبوت، مثلها مثل الأموات.
- (٢٣) كورنيسل، باروخ. يبالك وتشرنوسكي. دار نشر ما ساعد ١٩٧٠ ص ١٢٢.
- (٢٤) يبالك، حاييم نحيان. كل أفعال يبالك (كل شيري يبالك) قصيدة من أنا وما أنا (مي أي ومه أي). دار نشر دلفر. تل أبيب. ١٩٧٢.
- (٢٥) يوجد في اللغة العبرية أدلة للفي وأخرى للنهي، استخدمها الشاعر في هذه القصيدة.
- (٢٦) راجع الكتاب المقدس. سفر التكوين الإصحاح ١٢/٢٨.
- (٢٧) راجع الكتاب المقدس. سفر التكوين الإصحاح ١٤-١٢/١٥.
- (٢٨) يبالك. المرجع السابق. قصيدة فاحشا واحدا ولا مأوى (إيجاد إبعاد في لين عطية).
- (٢٩) يبالك. المرجع السابق قدرت في ليل الضباب (بدهتي بيل هرأفيل).
- (٣٠) المرجع السابق.
- (٣١) شياور، زلمان. هضرات شمرة (يفحار شيريم) قصيدة فعل شاطيء غير السون (حل ساف هاسيند).
- (٣٢) نفس المرجع المصدر الوسطى تقريظ (لومي يتنام مقريظ).
- (٣٣) برنر، يوسف حاييم. كل كتابات (كل كتيف) أمن هنا وهناك (مكان ليكان).
- (٣٤) الهجرة الثانية من ١٩٠٤ إلى ١٩١٤. الهجرة الثالثة من ١٩١٩ إلى ١٩٢٣.
- (٣٥) رسالة مؤرخة بتاريخ ١٩١٩/٣/٢٧ وردت في كتاب فعل حالة الظلام (حل ساف هاسوشينخ) ص ١٤١.
- (٣٦) يوسف حاييم برنر. مرجع سابق. «في الليل» (هاوشينخ). ص ٧.
- (٣٧) المرجع السابق. «الكل والقتل» (مخول فا كشافلون) ص ٣٨٣.

- (٣٨) المرجع السابق «حول نقطة» (سيف نفوذاه) ص ٧١.
- (٣٩) نفس المرجع . فمن البدئية (في الحبال) ص ٤٨٥ .
- (٤٠) نفس المرجع . «من المفقيد» (في ميسار) . ص ٢٥٨ .
- (٤١) نفس المرجع . «من هنا وهناك» (في يو بي شام) ص ٣٣٦ .
- (٤٢) النوري ، قيس . الاختراپ اصطلاحاً ومفهوماً وإيضاحاً . عالم الفكر . المجلد العاشر عدد ١ ص ١٧ .
- (٤٣) هزازه حاييم . كل كتابات (كل كيني) «الموعظة» (هنداشاه) ١٩٧٢ .
- (٤٤) شاكيد ، جرشون . مريجة جديلة في القصة العبرية (جل حداش بسوروت هاعفريت) . سفريات بوعاليم . تل أبيب . ١٩٧١ ص ٩١ .
- (٤٥) بايلي ، هليل . «الأدب العبري المادي» (هاسبوروت ها عفرت هاما تراثيت) . مساهمات تل أبيب . ١٩٧٤ ص ٦٩ .
- (٤٦) كورتسغول ، ياروخ . البحث عن الأدب الإسرائيلي (حورس هاسفوروت هايسرائيليت) جامعة بارايلان . ١٩٨٢ ص ٢٤٨ .
- (٤٧) صميحاي ، يهودا . ليس من الآن ولا من هنا (لو مي عشتال في لو مي كان) دار نشر شرين ، تل أبيب . ١٩٧٥ ص ٥٩٤ .
- (٤٨) شاكيد ، مرجع سابق ص ١٢٩ .
- (٤٩) الخلفيلد ، مرجع آهارون . «دعاهان» (عاشان) تل أبيب . ص ٧٦ .
- (٥٠) تلباسز ، جدهسون . زواج تاتسي (حشوناته شيل تاتسي) دورية تقيشت . مجلد ١٩٦٩ ٢٩ ص ٧٥ .
- (٥١) أفنور ، جيتة . الموضع اليهودي في الأدب الإسرائيلي (هاموتيف شيهودي بسفروت هايسرائيليت) . مجلة ميزنايم ، مجلد ٢٣ ص ١٣ - ١٩٦٦ .
- (٥٢) تلباز ، جدهون . مصدر سابق .

صورة اليهودي الشرقي في الأدب العبري المعاصر

د. جلاء إدريس

تمهيد

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز صورة اليهودي الشرقي من خلال الكتابات العبرية المعاصرة لليهود الشرقيين أنفسهم. كيف عاشوا منذ هجرتهم ونزوحهم من البلدان العربية في منتصف هذا القرن، وكيف يحيون حتى الآن في ضوء العلاقات الطائفية المعقدة داخل الكيان الإسرائيلي؟

ما هي نظرة الاشكناز إلى السفاراد؟ ونظرة السفاراد إلى الاشكناز؟ وكيف تتعامل السلطات الحكومية مع السفاراد على ضوء التكوين السوسولوجي لهذا المجتمع المتناثر؟ وأخيراً، ما هي أبرز السمات التي تتصف بها شخصية اليهودي الشرقي على نحو ما صُبر عنها في الأعمال الأدبية القصصية العبرية المعاصرة؟

ولقد اخترت من بين الطوائف الشرقية المتعددة والتي تمثل أكثر من نصف يهود فلسطين، الطائفة اليهودية العراقية، وذلك لسبب أهمها عراقة هذه الطائفة من ناحية، وكبر حجمها إذا ما قورن بالطوائف الأخرى من ناحية أخرى، كما لا يخفى على المطلع على الأدب العبري المعاصر أن يلاحظ بروز العديد من أبناء هذه الطائفة في مجال الأدب العربي والعبري داخل الكيان الإسرائيلي، ناهيك عن «خصوصية» هذه الطائفة سواء في ماضيها العراقي، أم في ظروف هجرتها ومعاناتها بعد الهجرة.

تحديد المصطلح

يطلق مصطلح السفارديم على اليهود الشرقيين بعامّة، وذلك في مقابل مصطلح الاشكنازيم الذي يطلق على يهود الغرب، ولئن نُسِيَ في هذا المقام إلى تأصيل هذه التسمية، وإنّا فقط ننوّه إلى أنها قد تطلق وتعني اليهود الذين يتسمون إلى أصول غير غربية، وهذا في حد ذاته لا يشير بوضوح إلى الانتهاء العرقي والخصاري بشكل واضح.

فموضوع هذه الدراسة يرتبط باليهود السفارديم، وباليهود الشرقيين من بين السفارديم، وبيهود العراق من بين الشرقيين.

يهود العراق . . لمحة تاريخية

لا نبالغ إذا قلنا إن الطائفة اليهودية العراقية من أقدم الطوائف اليهودية في العالم، ويؤرخ لوجودها بعهد الامبراطورية الآشورية الأخيرة والذي استمر ثلاثة قرون كاملة ما بين عام ٩١١ ق.م، وعام ٦١٢ ق.م وذلك في أعقاب عدة حملات آشورية قاموا بها على فلسطين وحرروها من اليهود ونقلوا من فيها إلى شمال العراق في أماكن جبلية نائية.^(١)

وتحل الدولة الكلدانية محل الآشورية في بابل حيث استمرت من ٦١٢ ق.م إلى ٥٣٩ ق.م وكان من أهم أعلامها القضاء على مملكة يهوذا في فلسطين وسي يودها إلى بابل على يدي نبوخذ نصر الثاني الذي حكم البلاد فيها بين ٦٠٥ و ٥٦٢ قبل الميلاد.^(٢)

ومنذ ذلك الوقت والتواجد اليهودي في بابل (جنوب العراق) مستمر ومتصل، الأمر الذي منح هذه الجالية مكانة مرموقة بين شتى الجاليات والطوائف اليهودية في العالم كما أصبحت في عصر التلمود مركزاً لليهودية، والموجه الديني والروحاني ليهود الشتات في العالم كله ولعصور متتالية من طريق مراكزها العلمية الشهيرة في نهر دغا وصورا ويومباديتا.

وقد كان للجالية اليهودية بالعراق حل مر العصور حياة دينية وثقافية بالرغم من ندرة المصادر عن هذه الحياة حتى نهاية القرن الثاني الميلادي، كما حظيت هذه الجالية بالحكم الذاتي التام في معظم فترات تاريخها تحت قيادة «رأس الطائفة» الذي ينتمي في العادة إلى نسل ملوك بيت داود الذين تم جلالهم إلى بابل مع خراب الميكل الأول على أيدي الآشوريين.^(٣)

وبرز من بين أبناء يهود العراق طبقات من علماء التوراة قاموا إلى جانب إخوانهم في فلسطين بشرح كثير من نقاط وقضايا المشناه حتى تجتمعت هذه الشروح والتفاسير من جيل إلى جيل مكونة ما يسمى بالتلمود البابلي الذي شمل أيضاً كل سلوك وحياة الطائفة خلال مئات السنين بما فيها مشاكل وحلول فكرية وقانونية.

وتقلبت أحوال الجالية ولقاً لأحوال الامبراطورية الفارسية حتى جاء الفتح العربي الإسلامي في القرن السابع الميلادي، وقد رأى يهود بابل في ذلك الفتح طوقاً للمنجاة من الاضطرابات والاضطهادات الفارسية لهم، فاستقبلوا الفاتحين بالرضا والسعادة، وقد تحقق لهم ما توقعوه وعاشوا فترة من الازدهار والأمان في ظل

الخلفاء الراشدين ثم الدولة الأموية، وبلغت قمة الازدهار اليهودي في العصر العباسي بوجه عام، وفي عهد بعض الخلفاء على وجه الخصوص.

وقد عانى اليهود العراقيون كثيرهم من سكان البلاد من اضطهاد المغول بعد سقوط بغداد، كما شهدوا فترة حرجة إبان الصراع بين الفرس والأتراك للسيطرة على العراق حتى آل الأمر للإتراك عام ١٦٣٨، ودخل السلطان التركي إلى بغداد، وأعتبر اليهود يوم دخوله «يوم معجزة»، واستطاع اليهود العراقيون خلال فترة الحكم العثماني (١٦٣٨ - ١٩١٧) أن يتمتعوا بالحرية التامة، وانتعشت أحوال الطائفة، وشهدت مدن العراق تألقاً وعلاقات وطيدة بين مسلمي العراق ويهودها، كما صدرت في تلك الفترة قوانين عديدة منحت اليهود حقوقاً سياسية مساوية لأهل البلاد، كما تمتعوا بالاستقلال الذاتي في سائر الأمور الدينية والشخصية، وهذا ما أكدته المصادر المختلفة.^(٤)

ولتفسير كثير من الظواهر التي انعكست من خلال كتابات يهود العراق في الأدب العربي المعاصر، ينبغي علينا أن نعرض بإيجاز لبعض ملامح حياة هؤلاء اليهود في العراق والدواخل التي أدت إلى هجرتهم على الرغم من استقرارهم في أرض الرافدين.

أولاً: التنظيم الطائفي والديني ليهود العراق

تمتعت الأقليات الدينية باستقلالها الذاتي في ظل الحكم العثماني بوجه عام، في الوقت الذي لعبت هذه الأقليات دورها في النسق العام للدولة، وقد ترأس الطائفة اليهودية جهاز ديني مدني، وكانت الأمور الدينية بيد رئيس الحاخامية (حاخام باشي) والذي يعين من قبل الباب العالي، أما الإدارات الطائفية فكانت بيد إحدى الشخصيات التي تنتمي إلى عائلات يهودية رفيعة المقام ويسمى «ناسي» أي الرئيس، وكان الحاخام باشي يمثل الطائفة كلها أمام الحكومة.

ويأتي بعد هذين الزعيمين مجلس ملّئ مكون من عشرة أشخاص وعهدة حاخامية برئاسة الحاخام باشي، كما كان للطائفة اليهودية في بغداد مؤسساتها الخيرية والتعليمية التي تتلقى الدعم المادي من صندوق الطائفة.

وبما يذكر أنه كانت هناك جمعية دينية ليهود بغداد تسمى «شومري متسفا» أي «المحافظون على الشريعة» تأسست عام ١٨٦٨ بهدف تطوير التعليم اليهودي وبخاصة فيما يتعلق بأبناء الفقراء من الطائفة، وجمع التبرعات من الأغنياء وتقديمها إلى مستحقيها، وتحسين الخدمات التي يتلقونها...^(٥)

ثانياً: أحوال اليهود الاقتصادية

برزت مكانة اليهود - وبخاصة خلال الفترة الأخيرة من الحكم العثماني - في مجال التجارة والأعمال، وكان رئيس صياقة الولي المعروف باسم «صراف باشي» يهودياً.

وقد انتشر يهود العراق في المدن والقرى العراقية بالإضافة إلى العاصمة بغداد، وكانوا يقومون بشتى الأعمال الاقتصادية فيجلبون البضائع ويوزعونها ويشتررون المنتجات المحلية ويصدرونها ويقترضون الزعاع على محاصيلهم ويقومون بتحويليل الثروة داخل البلاد وخارجها، كما كانت لهم صلات تجارية وثيقة بالهند

وليران^(٦)، واستمر هذا الدور الاقتصادي اليهودي في العراق، وازدهر مع افتتاح قناة السويس عام ١٨٦٨ كما تعاظم هذا الدور إثر الاحتلال البريطاني للعراق بعد الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ وذلك بفضل علاقاتهم الطيبة مع الانجليز ومعرفتهم للغات الأجنبية وخبرتهم الطويلة في مجال التجارة^(٧).

وقد تولى العديد من يهود العراق رئاسة المصالح الاقتصادية والمكاتب التجارية الحكومية كما كان لهم العديد من البنوك مثل بنك زلفة وبنك كريدبي وبنك ادوارد عيودي وغيرها، كما احتكروا عدة صناعات كالخشب والأدوية والأقمشة والتبغ والجلود والأثاثات، وبالإضافة إلى ذلك، عمل يهود العراق بمعظم المهن الحرة كالطب والصيدلة والطباعة والصحافة وفي الوظائف الحكومية^(٨).

وقد بدأت هذه الصورة الاقتصادية المزدهرة لليهود في الاضمحلال في الأربعينيات من هذا القرن لعوامل عديدة سادت في تلك الفترة.

الثالث: الوضع الاجتماعي والسياسي لليهود العراق

اعتبرت الطائفة اليهودية العراقية نفسها جزءاً متصلاً للشعب العراقي، استناداً إلى قدم وجودها في هذه البلاد وإلى ضخامة عددها، الأمر الذي قلل من اختراق التأثيرات الغربية لأفراد هذه الطائفة على عكس ما حدث لإخوانهم في بلاد عربية أخرى كمصر مثلاً. وعلى الرغم من وجود مدارس الأليانس الفرنسية الثقافة، والرابطة الانجليزية اليهودية، فقد ظل يهود العراق يغلب عليهم الطابع العربي^(٩).

وكان للطائفة اليهودية العراقية مؤسساتها الخيرية الخاصة التي تقدم لأفرادها الخدمات الاجتماعية والتعليمية.

لم تفرض السلطات التركية الخدمة العسكرية على يهود العراق، وكانت الحكومة التركية تقدر مبلغاً سنوياً معيئاً تدفعه الطائفة ويعرف ببديل العسكرية مع إعفاء لرجال الدين وأولادهم من دفع هذه الضريبة^(١٠)، واستمر هذا الوضع حتى أصدرت الحكومة في بداية الثلاثينيات بياناً ضمن حقوق الأقليات ومنحها المساواة في الحقوق المدنية والسياسية وغيرها^(١١).

وكان للطائفة اليهودية في العراق مجلس ينتخب أعضاؤه من بين أفراد الطائفة مرة كل أربع سنوات، ثم أصبح كل سنتين فيما بعد، كما كان لليهود مندوب ينتخبه الطائفة ليمثلها في مجلس «المبعوثان» الذي اختلعه الأتراك عام ١٨٧٦، كما كان لهم مثل سائر الأقليات ممثلون في مجلس النواب والأعيان في العراق.

وهكذا كانت أحوال اليهود مزدهرة في العراق، ولم يكن ثمة تمييز عنصري ضد اليهود، وكانوا مشاغلين في كل مكان: في البرلمان، في الوظائف، في الوزارات، وفي الجيش^(١٢)، ولم تكن هناك قيود على حريتهم وأصلهم، على عكس ما كان يعيش فيه إخوانهم في أوروبا، وبإستثناء بعض الحوادث التي وقعت نتيجة عوامل خارجية، لم يواجه اليهود أية مصاعب من قبل المسلمين حتى كانت الهجرة الجماعية في منتصف هذا القرن.

رابعاً: التعليم والثقافة عند يهود العراق

منذ أن أغلقت «اليشيفا»^(١٣) في العراق في القرن الثالث عشر اقتصر التعليم اليهودي على «الحيدرة»^(١٤)،

ولم تكن هناك صورة منظمة لالتحاق هذه المؤسسات، وقد استطاع بعض رجال الطائفة افتتاح أول «مدارس»^(١٥) لتعليم التوراة في بغداد في الربع الثاني من القرن التاسع عشر عما كان له أكبر الأثر في اتساع نطاق الثقافة بين أبناء الطائفة وتحديث مجالها.^(١٦) وقد انتشر «الحيدر» في شتى أنحاء العراق واقتصر على العلوم الدينية، وكان المتفوقون يستكملون دراساتهم في «يشيفا زلقة» التي تأسست عام ١٨٤٠ أو في «يشيفا ماير الياهو»، وكانت مناهج الدراسة كلها تدرس باللغة العربية^(١٧).

وقد برز من بين أبناء الطائفة معلمون وعلماء خلال القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين تفوقوا في علومهم الدينية والفقهية، وكانوا نبراساً لسائر اليهود في الشرق كله.

وشهدت الطائفة تحولاً كبيراً بإنشاء مدارس الأليانس عام ١٨٦٤ والتي ركزت على الثقافة العامة واللغات الأجنبية، وانتشرت في شتى أنحاء العراق، وكان لها أكبر الأثر في نشر الثقافة بين أبناء الطائفة.

ومن ناحية أخرى، أُنشئت في العراق مطابع عبرية عديدة كان أولها عام ١٨٦٣ وقامت بطبع العديد من الكتب العبرية التي انتشرت خارج حدود العراق.

خامساً: النشاط الصهيوني في العراق

كانت العلاقة بين أفراد الطائفة اليهودية وبين سائر أبناء الشعب العراقي على المستوى الرسمي والشعبي جيدة وطيبة للغاية، ولم يكن هناك ثمة ما يعكر صفو هذه العلاقة، ولم يفكر يهود العراق في ترك البلاد خلال العصور المختلفة، وجميع من هاجر خلال القرنين الماضيين كانت دوافعهم تجارية حيث انجذب بعض العائلات نحو الهند والشرق الأقصى، أو دينية حيث هاجرت بعض العائلات أيضاً إلى فلسطين منذ منتصف القرن التاسع عشر، ولا نعتقد أنه كان بالإمكان لهذه الطائفة العريقة أن تترك أرض الرافدين بتلك الصورة الجماعية لو لم تكن تلك الأحداث الخارجية قد وقعت واعني بها تسرب الفكرة الصهيونية إلى يهود العراق وإقامة إسرائيل.

فتحت الحرب العالمية الأولى كانت أغلبية يهود العراق معزولة عن الحركة الصهيونية التي ظهرت في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر، وقد اتخذت العلاقة المحدودة بين الجانبين شكلاً بسيطاً لم يتجاوز قراءة الصحف الصهيونية والإطلاع على أدها، أما العلاقات مع يهود فلسطين فكانت دينية بالدرجة الأولى.

ولقد كان وعد بلفور البريطاني بإنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين بمثابة الشرارة الأولى التي أعطت للصهيونية أبعاداً عملية في العراق، فتأسست عام ١٩٢٠ اللجنة الصهيونية في وادي الرافدين بهدف نشر الثقافة اليهودية واللغة العبرية، إلا أن هذا النشاط لم يلقِ تأييداً من رؤساء الطائفة في بغداد خاصة وأن جهود المنظمة الصهيونية العالمية كانت مركزة آنذاك على الدعم المادي من قبل أفراد الطائفة أكثر من هجرتهم إلى فلسطين.^(١٨)

وشهدت العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن تأسيس العديد من الجمعيات ذات الطابع الصهيوني فكانت جماعة «فتية يهودا» عام ١٩٢٠، وجمعية «الإخوان العبريون» عام ١٩٢٩ وكذلك جمعية «مكابي» و«القوة» و«ناشرو اللغة العبرية».^(١٩)

ولقد أحست السلطات العراقية بخطر النشاط الصهيوني على أراضيها فحظرت أي نشاط صهيوني ابتداء من عام ١٩٣٥، كما اتخذت بعض الإجراءات المضادة، وتفاقت الأوضاع حتى انتهت باضطرابات عام ١٩٤١ والتي راح ضحيتها بعض اليهود، والتي يمكن حصر أسبابها - على ضوء ملاحظات تلك الفترة - في تزايد المد الصهيوني بالعراق، وتأثر بعض الشباب العراقي ببعض التيارات المعادية لليهود والتي تسربت إليهم من أوروبا في أعقاب الحملات النازية ضد اليهود.

وقد تخضعت هذه الأحداث عن قيام تنظيمات صهيونية مسلحة تمارس نشاطاتها على الأرض العراقية مثل «منظمة الإنقاذ» و«الاتحاد والتقدم» و«الحركة» والتي تكلست الأسلحة لديها حتى تم نقلها إلى المعابد اليهودية واكتشفها الشرطة دون أن يلحق باليهود أذى.^(٢٠)

وكان لإعلان قرار تقسيم فلسطين في ٢٩/١١/١٩٤٧ أثره السلمي على العلاقات بين أفراد الطائفة اليهودية في العراق وسائر السكان، إذ قامت المظاهرات الصاخبة والتي بلغت ذروتها عشية إعلان قيام إسرائيل في ١٥/٥/١٩٤٨، وتم طرد اليهود من وظائفهم الحكومية، وأعدم أحد كبار التجار اليهود (شفيق عدس) بتهمة الانتماء بالحركة الصهيونية وإسرائيل في سبتمبر عام ١٩٤٨. وفي التاسع من مارس ١٩٥٠ صدق البرلمان العراقي على قانون يقضي بالسباح لكل يهود العراق بالمهجرة - إن أرادوا - بشرط التنازل عن الجنسية العراقية وعن كافة ممتلكاتهم.

وفي عهد الفصح عام ١٩٥٠ كان الخروج من العراق والذي حل اسم عملية «عزرا ونحميا» ولم يبق من اليهود سوى خمسة آلاف فقط.

ويمكن القول بأن هذه الهجرة الجماعية اليهودية من العراق قد جاءت نتيجة تفاعل بين عوامل طرد من الجانب العربي وعوامل جذب من الجانب الصهيوني الإسرائيلي. إن الجهود الصهيونية لدفع اليهود إلى الهجرة قد قامت على مبدأ الدفع والجذب، فالدفع يأتي من اضطهاد اليهود والجذب من الدعاوات الصهيونية المتكررة بأن إسرائيل هي «أرض الميعاد» لكل اليهود.

وتشمل عوامل الطرد أيضاً ارتباط اليهود بالقوى الاستعمارية وتدهور الأحوال الاقتصادية في العراق بالإضافة إلى دور المنظمات الصهيونية في إشاعة التوتر بين اليهود أنفسهم وهو الدور الذي ساءه الفريد ليليتال بخطة «صوّف واستنفر» أو «ادفع إلى الأمام ثم اسحب» وذلك عن طريق إرهاب أفراد الطائفة بالتفجيرات في الأحياء والمعابد.^(٢١)

وأما فيما يتعلق بعوامل الجذب فتتمثل في حرص القائمين على الصهيونية على إعطاء دعوتهم قالباً دينياً عقائدياً من أجل كسب تعاطف وتأييد الطوائف المتدينين من اليهود، بالإضافة إلى الدعوة الصهيونية بالحياة الأفضل في إسرائيل، وإصدار قانون العودة والجنسية مما أغرى الكثيرين بالمهجرة.

وكانت الهجرة الجماعية لليهود العراق، والتي عبر عنها أبناء هذه الطائفة في كتاباتهم العربية والعبرية، تلك الهجرة التي مازالت آثارها في نفوسهم، وصورها المولدة مرسومة في كتاباتهم، والتي كان لها الدور الأكبر في رسم صورة اليهودي العراقي في الأدب العربي المعاصر من خلال ما قدمه لنا الأدباء اليهود العراقيون من أعمال أدبية، اخترت من بينها مجموعة متنوعة من كتابات أدبيين عراقيين هاجروا مع المهاجرين، وهما سامي ميخائيل^(٢٢)، وشمعون بلاص^(٢٣).

صورة اليهودي الشرقي في الأدب العربي المعاصر

إن معالجة صورة اليهودي العراقي في الأدب العربي المعاصر تحتم علينا أن نحدد محورين رئيسيين في التعامل مع هذه القضية، أولهما يرتبط بمرحلة ما بعد الهجرة من العراق مباشرة، أو ما يمكن أن نسميه بالمرحلة الانتقالية لليهودي العراقي، وأعني بها تلك الفترة الزمنية التي عاشها هؤلاء المهاجرون بعد مغادرة العراق وقبل الاستقرار في الدولة الجديدة.

والمحور الثاني يرتبط بمرحلة الاستقرار والمعايشة التامة للمجتمع الإسرائيلي، وذوكر ذكريات الماضي الجميل في أذهان هؤلاء المهاجرين.

المحور الأول: اليهودي العراقي في المرحلة الانتقالية

يمسّد لنا الكاتب الإسرائيلي سامي ميخائيل صورة قائمة الظلال لتلك الخطوات الأولى التي كانت لمهاجري العراق على الأرض «الإسرائيلية» فيقول:

«خلال خمس دقائق قصيرة، نجح الوطن الجديد في أن يقلب حال أبي، من بطل يتربع على قمة مجده إلى سقط متاع هرم ذليل. فبينما يهبّط من على سلم الطائفة، متلهّفاً مثلنا إلى سحر إسرائيل التي حلمنا بها، ظهر من بين أفراد تلك المجموعة التي كانت في استقبالنا واحد يحمل بيديه آلة رش ضخمة. وقبل أن نفهم ماذا حدث، غطت سحابة بيضاء من مسحوق دي. دي. ت أباً شاول، الذي كان مواطناً محترماً ووجيهاً بين أفراد طائفة بغداد... وبعد هذه اللحظة المهنية، ودون تحيّننا، ودون أية كلمة، وبعد أن تصرفوا إزاءه كما لو كان على رأس قطيع من الغنم، لمحت أبي يقتحم آخر معركة له، من أجل الحفاظ على كرامته الشخصية. كتم العطر، وسالت الدموع من عينيه»^(٢٤)

تلك محنة الكآبة، ذلك الجليل الذي يعي جيداً نعيم العراق، تلك الآلاف التي ارتسوت من دجلة والفرات، وفي الوقت ذاته، حفرت تلك الذكريات الأليمة أبعادها العميقة في ذاكرة جيل الأبناء والأحداث، فلما ترعرعوا كثبان صرخة الرفض والاحتجاج تجاه هذه الأوضاع، عملة في تلك الوثائق الأدبية، وهل نحو ما وصفها سامي ميخائيل:

«شاول... لقد غسلونا بالمسحوق، كما لو كنا قطعاً من الغنم مملوءاً بالحشرات».

«شاول... حتى السلام عليكم، لم يقولوها لنا. فقط استقبلونا بالمبيدات...»

«في العراق كانوا يضايقوننا، ولكننا لم نكن بأقل منهم.»^(٢٥)

ولم تكن صدمة النساء أو الأطفال بأخف وطأة مما سبق، إذ يرسم لنا سامي ميخائيل لوحة أخرى أبطلها جلة وابنه وحفيدة في روايته أكوأخ وأحلام حيث يقول:

«في ظلمات الليل شحنوهن مع أسر كثيرة على متن الشاحنات. استيقظ الصغار من نومهم مذعورين صارخين، حاول الكبار أن يهدئوا من روعهم، إذ كانوا واثقين من أن رحلتهم هذه تنتهي بأرض الأحلام التي وعدوا بها، ولما انصرف الشاحنات عن الطريق المعبّد لتسير في الطرق الترابية، صباح بعض الذين ارتابوا

في الأمر احتجاجاً، غير أن أولئك المخدوعين أسكتهم فوراً. وواصلت الشاحنات مسيرتها في ذلك الليل البارد حتى توقفت، وسمعوا أصوات السائقين الغاضبة تحثهم على الهبوط في الظلام. لم يصدق الرجال ما يرونه. كانوا على هضبة مكشوفة، والبرق يجلج على الأشجار خوفاً ورعباً... أصاب الملح الصغار، وأيقن الكبار أنهم سُبلُّوا، واعتقد الكثيرون أن الرب قد نخل عنهم»^(٢٦).

ومن صدمة هذا الاستقبال العاصف، إلى صدمة الواقع المرير، والحياة القاسية بشتّى أبعادها فيما يسمى بالمعبرة، أو ما أطلق عليه العراقيون «الزيلة» أو «المقبرة» وهي مسميات تمكس بصدق ملامح الحياة بداخلها.

فعل الصفحة الأولى من رواية شمعون بلاص «المعبرة» يحدد لنا مفهوم البيت وصورته في هذا التجمع السكاني من خلال نموذج بيت «شلوسو حراء» فيقول: «بيت حراء كساتر بيوت المعبرة. من القماش الأسود السميك، ويسمى كوشاً»^(٢٧).

وبيت هذه الصورة لا يمكنه أن يمنع تسرب الأمطار إليه، أو صدى رياح هاتية، ومن ثم كانت الأمطار تيل ما به من متاع وفرش لا يتعدى بطانية واحدة للأجرة كلها، كان لزاماً على أصحابها أن يصيروا كومة من اللحم المتراص حتى ينعم كل منهم بشيء من الغطاء خلال ليل الشتاء الطويل^(٢٨).

ولي وصف لإحدى ليالي الشتاء، يقول سامي ميخائيل:

«جلسنا مدثرين بالأغطية، قريباً من المنضدة، وعظامنا ترعش من البرد، والمطر يتساقط كنافورات الينابيع بفعل تلك الرياح القوية. انفتحت علينا عيون السياه منذ أيام أربعة، وأصبحت المعبرة كلها مزيلة، وبحيرة من طين تسرب إلى داخل الأكواخ. والجندول الواقع خلف المعبرة، والجفاف خلال كل شهور الصيف امتلاً وفناخت مياهه وغمرت الأكواخ القريبة منه تماماً، ونُقل ساكنوها إلى نادي الشباب وإلى المدرسة. والآن، هبت ريح صرصر عاتية اقتلعت الأوتاد من الأرض الوحلة، وأطاحت بالسقوف، وأسقطت الأكواخ»^(٢٩).

ويبدو أن هناك من بين سكان المعبرة من جاء ليشترك أصحابها التماسه والشقاء والمعاناة دون تصريح رسمي من السلطات، حيث استقر البعض على أطراف المعبرة، لكن القاصمين على الأمر كانوا يهددونهم دائماً بالطرده من هذا النعيم: «فلا خيام لهم، ولا عمل لهم، ولا طعام لهم، وكل يوم اثنين وخميس يحدد (المستولون في المعبرة) مطالبهم لهم بالجلاء عن هذا المكان»^(٣٠).

وما كان لثل هذه الأماكن أن يرى بعض ضروب النظافة في ظل اعتماد الخدمات من ناحية، وقسوة الظروف المعيشية من ناحية أخرى، حتى شاركت الحشرات هؤلاء البؤساء طعامهم وشرابهم، وما كان هؤلاء الضحايا أيضاً أن يتبركوا ما حصلوا عليه بشئ الأقدس من فتات لجيوش النمل والعراصير العاتية، التي تملأ أرجاء المعبرة، ولو قاتلها.

يقول سامي ميخائيل مصوراً إحدى حالات التعايش بين سكان المعبرة وحشراتنا:

«في معبرتنا تتجول جموع الحشرات من آبار الفضلات الآدمية إلى الأطباق التي تحفظ فيها طعامنا البائس.

في الصيف ، عندما يتأوه كل سكان المعبرة وهم في حالة إعياء من شدة القيظ المحيط بنا ونحن في الأكواخ ، يزعمنا ذلك الطنين الشديد ، وفي الشتاء يتجمد معنا الذباب في تلك البرودة العفنة ، ويغفلون أماكنهم لرفاقهم من البق والبراغيث»^(٣١).

أما أطفال المعبرة فيا ويلتهم ، ويا لبؤسهم وشقايتهم ، فقدوا اللحظات التي يعيشونها مثلياً فقدوا الأمل في مستقبل أفضل ، في ظل تلك الحياة التي فرضتها عليهم سلطات «أرض الميعاد» هم وذريهم . ويصف سامي ميخائيل حال هؤلاء فيقول :

«مررت بأكوخ مفتحة أبوابها ، تتلاعب بها الرياح خاوية على عروشها ، وخيام تراخت حبالها دون اهتمام أصحابها ، تطلعت إلى حيون الأطفال الجماعين .. هذا أسوأ ما في الأمر - أطفال المعبرة ، حيونهم الكالحة تطلعت بياس إلى المياه العكرة ، لم تعد تنتظر أو تطلب شيئاً . استسلمت للواقع ويئت . . . »^(٣٢).

مكان هذه أوصافه ، ما كان يمكن لنا أن نتوقع توافر الخدمات الأساسية لسكانه ، بل ولا الحد الأدنى المطلوب للحياة الآدمية .

فالماء مثلاً - وهو شرهان الحياة - من النادر في المعابر . ويبدو أن السلطات المستولة تعتمد قطعه عن سكانها الرياء^(٣٣) ، وكان الأماني يجمعون مياه الأمطار لاستخدامها ، فإذا نفذت انصرفت الطواوير المتكالية أملاً في الحصول على قطرات منها^(٣٤) ، أما من أراد الاستحمام فعليه أن ينتظر دوره ، وقد يمر ليلة السبت المقدسة دون أن لمس المياه أجساد سكان المعبرة^(٣٥) .

كما لا تعرف المعبرة ما يسمى بالكهرباء :

«ليس هناك كهرباء في المعبرة ، وشمعون ذهب أمام جانيت في الظلام»^(٣٦) ، بل أصبح الحلم بمعاشة نور الكهرباء ضرباً من ضروب المستحيل :

«هل تصدق يا بني أن يأتي يوم ونسكن في بيوت حقيقية يضيئها نور الكهرباء؟»^(٣٧).

كما نحول الأمل في الحياة تحت ضوء الكهرباء من الأماني الخالية في نفوس الصبية : «أنا سأسكن مثلياً كنت خارج البلاد ، في بيت به كهرباء ومراوح»^(٣٨).

وتبلغ المأساة ذروتها عندما تتعرض حياة المرء للخطر ويرفض الآخرون مد يد المعاونة له . فزوج نعيم الحياز تمر بظروف قاسية أثناء ولادتها ، ويرفض الطبيب أن يأتي إلى المعبرة ، بل يعمد في الاستهزاء بأهلها قافلاً : «لن أدخل إلى هذا الوسخ . فالمعبرة مليئة بالوحل»^(٣٩).

لقد حباجت الطائفة اليهودية العراقية مشاعر شتى في تلك المرحلة القاسية من تاريخهم ، فهم مازالوا يحملون في أعماقهم ذكريات حياة حافلة بالسعادة والراحة ، مازال دفة نعيم أرض الرافدين يسري في أوصالهم ، ومن ثم كانت الصدمة رهيبية وقاسية على نفوسهم ، فالمكرومون أصبحوا أذلة ، والأثرياء أصبحوا فقراء معدمين ، والمتخمتون باتوا على الطوى . لقد فقدوا على أرض المعابر الإسرائيلية كل مقومات الكرامة ، كما فقدوا كل مقومات القوامة .

يقول الياهو عيني أحد سكان معبرة بلاص :

«إن الأسوأ لن تحمل كل المشاكل ، فأزسانا في المعبرة مضاعفة ، بيدولي أنه منذ النفي البابلي لم تواجه الطائفة اليهودية العراقية ضائقة كذلك التي تواجهها في هذه الأيام . لقد امتنعت هذه الطائفة العتيقة ، وتشتت في هذه البور المساة بالمعابر ، حتى هذا الاسم الذي وضعوه لها اسم مأسوي كمصيرنا»^(٤٠) .

«يقولون هناك قدر وهذا على ما يبدو قدرنا . لقد امتنعت كرامتنا ، وتداخلت الأشياء ، وكما يقولون : اختلط الحابل بالنابل ، كل شيء احمى من قلوب الناس الحسب والنسب ، اسم العائلة ، الوضع الاجتماعي ، كل شيء . فالأخلاق لم تعد أخلاق الآباء ، والمرأة لم تعد هي المرأة ، والابن غير الابن ، والأب غير الأب . . . ماذا أقول ؟ لقد انقلبت الأمور رأساً على عقب»^(٤١) .

في العراق كان كل واحد يعرف قدره ومكانته في المجتمع - وأصل عيني حديثه - في لجان الطائفة مثلاً من كان ينضم إليها ؟ أناس محترمون ، رجال دين ، تجار أثرياء ، أصحاب الأراضي ، كبار الموظفين اليهود في الدولة ، باختصار ، رجال لكل كلمة تخرج من أفواههم وزن . . . »^(٤٢) .

أما أبو نيمان أحد سكان معبرة بلاص فيخاطب ابنه قائلاً :

«لقد أسدتم علينا حياتنا في العراق حيث عشنا في هدوء . سادة على أنفسنا ، حتى جاءت مصيبة فلسطين وقطعت فلسافر . فلنقتلع كل شيء . . . منذ أن جئنا إلى هذه المعابر والمصائب تتوالى علينا . . . »^(٤٣)

«لقد أتى بنا من الدرجات العلا إلى الدرك الأسفل . من حياة السادة إلى حياة سكان الصحراء ، من حياة الأثرياء إلى حياة العبيد الذين يعيشون على الإحسان . . . »^(٤٤)

وتصور لنا عدسة ميخائيل وأخيه بلاص جانباً آخر من حياة اليهودي العراقي في تلك المرحلة ، حيث حدد هذا الجانب كثيراً من ملامح تلك الصورة التي رسمها أمثال هذين الكاتبين لليهودي العراقي في الأدب العربي .

أما هذا الجانب فيرتبط بالوضع الاقتصادي لسكان المعابر منذ أن وطئت أقدامهم تلك الأرض الجديدة الغريبة عليهم .

فلقد وضعت الهجرة اليهودية نهاية للأعمال والمهن التي مارسها هؤلاء اليهود في العراق ، ولم تقدم لهم البديل المناسب لتوفير الحد الأدنى من متطلبات الحياة .

فالبعض حظي بأعمال موسمية مؤقتة ، والبعض الآخر كان عليه أن ينسلخ عن مهنته السابقة ليبارس أعمالاً جديدة لا تتفق وخبراته وإمكاناته ، كما كان على البعض أن يرتضي الانضمام إلى قافلة العاطلين لسبب أو لآخر .

إن مشكلة فقدان العمل ، أو عدم التكيف مع الواقع الجديد قد أدت إلى مشاكل عديدة انعكست آثارها على العلاقات الأخرى للمهاجرين ، فانزلق الشباب إلى مهاوي الرذيلة ، وخرجت المرأة للعمل . بل إلى أدنى الأحوال منزلة كـالخدمة في المنازل ، وفقد الأب - مصدر القوة والسلطة في الأسرة اليهودية العراقية - احترامه وهيبته ، كما وقعت اللغة العبرية التي كانت شرطاً لتولي بعض الأحوال عائقاً أمام الكثيرين .

عالم الفكر

وتجسد مأساة البطالة في رواية أكواخ وأحلام لسامي ميخائيل أسرة ذلك الصبي شمعون^(٤٥) إنه ذهب إلى خارج المعبرة ليستجدي العمل :

«أنا أبحث عن عمل يا سيدي، أنا أطلب . مستعد للعمل لديك . . . لن أساومك ، سأقبل أي أجر تعطيه لي .»

ولم يعمل مثل هذا الفتى الصغير؟

«نحن أسرة كبيرة ولا عائل لنا» .

والسلطات تحظر عمل سكان المعابر دون إذن منها :

«لكن في مكتب العمل لا يمنحون أي فرصة عمل لأنه أكبر من السن المقررة وهم يبعدونني لأني أصغر من السن المقررة» .

وتلك هي المعضلة !

غير مسموح للأب بالعمل ، وكذلك غير مسموح للابن . فمن أين يرتزقون وكيف يميون ؟!

وما يقال عن أبي شمعون عند ميخائيل ، يقال كذلك عن والد نعمان صبيحا عند بلاص :

«أنا أجلس مع الكبار إذ ليس هناك عمل : أنا أصغر في البيت»^(٤٦) .

حتى هؤلاء الذين مارسوا بعض المهن الحرة ، ضاقت أرواقهم لحالة الفقر العامة التي سادت المعبرة . يقول :

«مآثر الحلاق» :

«ها أبو صباح . ألا تخبرني ما الأمر؟ ليس لدى الناس نقود . إنهم لا يأتون للحلاقة ، وليس من أعمال أخرى»^(٤٧) .

وأمام هذه الظروف القاسية ، خرجت النساء للعمل ، وودع الأطفال طفولتهم من أجل الحصول على مورد رزق للأسرة كلها .

فقد اضطرت «نعيمة» زوجة «رؤبين» في رواية «متساوون ومتساوون أكثر» للعمل بعد أن فشل زوجها في العثور على وظيفة ، بعد أن كان رجلاً موسراً في العراق^(٤٨) .

أما عند بلاص ، فقد خرج الأطفال إلى العمل وسط استهجان أصحاب القلوب الرحيمة . تقول زوج سليمان أبو صياخ لجاراتها :

«إنهم رجال ليس في قلوبهم رحمة . . . بنت عمرها عشر سنوات يضربونها ويريدون منها أن تخرج للعمل ، وهذه الباسمة تبكي وترتعد تحت المطر . أين تذهب للعمل ؟ هم يقولون لدينا ثمانية أطفال والرجل لا يعمل»^(٤٩) .

كما اضطرت أخت شمعون لأن تخدم في البيوت حيث جلس أخوها وأبوها في صفوف العاطلين :

«أبوه كان عاطلاً ، وأخته الكبرى تخدم في بيوت الأغراب بالمدينة»^(٥٠) .

ويرسم لنا شمعون بلاص العديد من الصور الدرامية لأحوال العاطلين في المعابر الذين يحملون بيوم عمل واحد يلفظ قليلاً من آلام الجوع التي تتمتع أمعاءهم وأمعاء نساءهم وأطفالهم^(٥١).

كما ينقل لنا سامي ميخائيل مواقف مفزعة لما سببه الجوع لرجال هذه الطائفة ونسائهن وأطفالهن، وكيف كان الجوع دافعاً للبعض كي يسرقوا وينهبوا:

«ذات يوم أقمت أنا وبعض الأصدقاء خيمة بالقرب من البساتين، في هرتسليا، بحثنا عن عمل... في الحقيقة، كنا جائعين تماماً. في إحدى الليالي سرقنا دجاجاً، قفز علينا كلب الحراسة، لكننا أردنا قتيلاً... بعد ذلك أكلنا يهناً حتى شبعتنا»^(٥٢).

بل لقد دفع الجوع «عبودي» لأن يسرق طعام الكلب المزبل كي يسد به رمقه، بعد أن حُجز عن إيجاد البديل^(٥٣).

وقد كان لشكل الحياة في هذه المعابر تأثير أخلاقي سلبي للغاية على تلك الأسر المهاجرة، أبناء وزوجات ورجالاً. فلقد انفرط عقد الأسرة اليهودية العربية التي تمسكت في العراق بها عهدته من أخلاق وعادات طيبة أرساها المجتمع الإسلامي ووجد جميع المستقلين بمظلة راحتهم وسعادتهم في العيش عليها بالنواجز.

فلقد تحلت المرأة عن مهمتها الرئيسية المتمثلة في رعاية الأسرة عندما خرجت - مضطرة - للعمل، بعد أن وجدت زوجها وأبناءها في صفوف العاطلين، بل وكان عليها أن تسوق الأكاذيب كي تستمر في عملها^(٥٤).

أما الأب، الأسطورة، فقد انتهى دوره في المعبرة، ويصور لنا الحسوار بين عبودي وبعض شباب المعبرة ما وصل إليه الآباء في الأرض الجديدة:

«في العراق، كنتم أبناء أناس طيبين، قرأتم الكتب وارتديتم الملابس الجديدة في أيام السبت. هنا، أنتم مثلنا جميعاً. أبوكم لن يهتم بكم، لقد حطموه هنا في المعبرة، أعطوه فأساً في يده وطلبوا منه أن يقتل الحشائش. كان إله هناك، وهو هنا سقط متاع، تصرخ فيه النساء، وتتحرش به البنات»^(٥٥).

«في عالم المعبرة حيث تهاوت سلطة الأب، وانهارت العلاقات الأسرية،... هل يستطيع أطفال مثل أريه أن يصمدوا مثله؟»^(٥٦).

ولم يكن أمام الشباب العاطل إلا أن يلقي بكل قيمة أرضاً، ويمد يده ليسرق ممتلكات الآخرين من أجل أن يعيش^(٥٧)، بل لا مانع لديه من سرقة طعام الكلب المزبل ليسد به رمقه^(٥٨).

أما الفتيات فكان تأثير الحياة الإسرائيلية الجديدة عليهن قاسياً. فتحت ضعف رقابة الأم العاملة، وانكسار الأب نفسياً وققدانه لسيطرته وسلطاته على الأسرة، انحرف بعضهم إلى الرذيلة.

وتجسد قصة «مادلين» في رواية سامي ميخائيل «متساوون ومتساوون أكثر» صورة بشعة لذلك الانحلال الأخلاقي الذي نتج عن معطيات الحياة في المعابر.

فمنذ وصول «مادلين» إلى المعبرة ولسانها يقطر ألغافاً نابية قدرة لم يعهدها السامعون من قبل^(٥٩).

ولم يقتصر الأمر عند ذلك، وإنما شقت «مادلين» لها سبيلاً في طريق البغاء المظلم:

عالم الفكر

«كان ذلك مساء أحد أيام الخريف، عندما انتظرتني مادلين على الطريق بجوار محطة الحافلات. ونمت الفسوخ الحافلت لاحظت هذا الماكياج الصارخ على وجهها، كما أبرز فستانها الرقيق كل مفاتن جسدها. . . .»

.. ما الأمر؟

.. هيا بنا، سنسافر إلى يافا.

.. ضحككت. . . هل أمسكت بأحد؟ هل وجدت أحداً جيرويه معلومة كي نسافر معه إلى يافا. . . آه؟ ماذا بك يا مادلين؟ . . .

.. هيا. . . نظرت إليّ وهي تصحك أسنانها. . . سنعود من هناك بالمال. . .

ولما لم أرد، واصلت: لا تقلق. معي أجرة السفر لكلينا.

.. أنت تنوين. . . لم أجرو على تفصيل الكلام، ولكن فهمت. لقد قررت مادلين أن تحقق ما تعلمته على أرض الواقع، وكان لي دور القواد. ماذا حدث. . . لقد كنت بلا عمل، ويبدو أنها قد اختارت الوقت المناسب. لقد كنا نعيش في كوخنا في حالة من الجوع. والمال هو المال. ولكنني خفت من هذا المال.

.. سأذهب إلى البيت،

.. لا تكن ابن زانية، صاحبت في ضاحكة. ولجأة هذا صوتها مستعظفاً: ديفيد. . . تعال معي، ساعدي. . .

وحسم اليأس الواضح في صوتها الأمر. وفي نفس اللحظة تقريباً وصلت الحافلة. جلدتني خلفها بيدها.

وبعد تلك الرحلة الصامتة، واصلنا السير على أقدامنا حتى وصلنا إلى الميدان. كلانا مذهول من تلك الأضواء الباهرة، عظامنا ترتعد خوفاً. . . مشينا وأيدينا متشابكة بقوة. كل ظل يمر إلى جوارنا يزعجنا، . . . وظهر أحد الرجال من داخل إحدى الحافلات.

.. أشارت إليّ مادلين قائلة: اذهب إليه.

.. ماذا أقول له؟ اصططكت أسناني بنفسي.

.. أخبره أن هناك فتاة. . . . (٦٠)

وبقية الحادثة مفهومة، وإنا سنقنا مقدماتنا هنا لتصوير ما وصل إليه حال الشباب، ذكوراً وإناثاً تحت وطأة الجوع والحاجة وانعدام الرقابة ووجود الجو المناسب، والبيئة الصالحة لنمو كل فساد، وانتشار كل رذيلة.

ولى جانب تلك الأوضاع المتردية التي خلفتها الظروف الاقتصادية في المعابر، تبرز ظواهر أخرى من نوع آخر، تتعلق بنظرة الإسرائيلي تجاه هؤلاء اليهود العرب الذين قدموا إلى إسرائيل، وبمشاعر وأحاسيس هؤلاء

المهاجرين ، ثم بالعلاقات بين الأشكناز والشرقيين .

ولغده الظواهر أهمية بالغة ، إذ تشكل حجر الزاوية في حياة يهود العراق بعد استقرارهم في الوطن الجديد .

وأول ما يطالعنا في إطار العلاقات الإنسانية بين يهود الغرب والشرق هو تلك النظرة الغربية والساعرة من الأشكناز ليهود العراق .

وقد أدرك العراقيون ذلك منذ الوهلة الأولى ، يقول أحدهم :

«إننا نجعل أنفسنا مثاراً للسخرية . الأيديش * يسخرون منا . العراقيون بذائيون ، هكذا يقولون هنا ، كل واحد يمسك أخاه من عقه . لماذا نسمح لهم بفتح أفواههم تجاه الآخرين ؟ كل واحد منهم لا يساوي فردة حذاء قديمة في بلادنا ، جاء إلى هنا وجعل نفسه سيداً علينا . . . » (٦١)

ويقول في موضع آخر :

«أرلئك اليديش الذين يحتقروننا» (٦٢) .

ويبدو أن هذه النظرة الأشكنازية المتعالية لم تكن خاصة بمعبدة دون أخرى وإنما هي أسلوب عام في تعامل الأشكناز أو اليديش ، مع العراقيين .

ففي معبرة سامي ميخائيل ، وعندما ذهب شمعون إلى مساكن هؤلاء الأشكناز ، تطلعت إليه سيدة البيت قائلة :

«أنت من المعبرة . . . أليس كذلك ؟»

نعم . أجاب شمعون بصوت هامس .

في حين هذه السيدة ، لم يكن سكان المعبرة سوى جمهور من اللاجئين غير المتحضرين ، والذين من الأفضل الإبتعاد عنهم» . (٦٣)

حتى عندما يقوم الشرقي بعمل جليل ، ويعيد شيئاً سرق من منزل أحد هؤلاء الأشكناز ، فإنه لا يتنظر منهم جزاء ولا شكوراً :

«لقد علمته الحيلة في المعبرة ، أن أصحاب السجادة (المسروقة) لن يستقبلوه بالترحاب ، ولن يشكروه . . » (٦٤)

وصدم الاحترام لليهودي الشرقي من قبل الأشكنازي هو أمر معتاد حتى ولو كان بين الجانبين عمل مشترك (٦٥) واليهودي الشرقي في نظر الأشكنازي عمل شك دائم ، فهو منهم حتى تثبت براءته (٦٦)

ويعتقد الأشكناز أن اليهودي الشرقي قد جلب معه الكذب من بلاد العرب ، يقول جولد نبرج لديفيد العراقي :

• «يلتصق يهود العراق هذا الاسم بالحاس باللمغة التي يتكلمها اليهود القادمون من بعض دول أوروبا على الأشكناز أنفسهم .

عالم الفكر

«لقد تركت للأبد بلاد العرب. هنا لا تستطيع أن تعيش على الكذب...» (٦٧).

وانتهاء اليهودي للشرق، وبلاد العرب على وجه الخصوص هو ترجمة للتخلف في نظر الأشكناز. يقول دعبول:

«اجتاحتنى اليوم فجأة رغبة في الدخول إلى أحد محلات الكتب، لكي اتصفح ما بها، إلا أن صاحب المحل أوصده دوني بذراعيه، وسأل بصوت به نبرة تهديد وتخوف عما أريد. لقد رأيت في عينيه أنه واثق من أنني لم أمسك كتاباً بيدي ذات يوم» (٦٨).

وهو نفس الاعتقاد الذي أحرته عنه أسرة أشكنازية في حديثها مع شمعون عندما أخبرهم بأن له أخاً يتعلم في إحدى المدارس فقالوا مندهشين: «ألك أخ يدرس في المدرسة؟» (٦٩).

إن الاعتقاد الأشكنازي بجهل وتخلف اليهودي الشرقي، ومحاولة إيهام هؤلاء المهاجرين بعدم صلاحيتهم للعلم والتعلم، إنما يأتي في محاولة من هؤلاء الأشكناز لتوظيف الشرقيين في مهام معينة.

فالقائد والزعيم الديمقراطي الأشكنازي يندعش ويتمجب عندما يلتقي يهودي شرقي يحمل شهادة جامعية، ويسمى لمزيد من العلم، ويصدده بقوله: «معام... مدير حسابات... ومن يقوم بالعمل حقاً؟ مثل ماذا؟»

آه... مثل... الزراعة، المستوطنات الجديدة، الأيدي العاملة في الصناعة» (٧٠).

ولقد زرع هذا الشعور الأشكنازي المتضخم تجاه الشرقيين كثيراً من المظاهر السلبية الأخرى في واقع الحياة.

فالشرقيون وباء ينهني الاعتماد عنهم، وعدم اقتراب الأبناء منهم (٧١)، وقد استطاع سامي ميخائيل أن يرسم لنا مشهداً رائعاً يمسد هذا الإحساس والشعور المزوج بالاحتقار لأبناء المعابر، وذلك عندما استطاع «شمعون» أن يروى ذلك البطل الجامع حيث:

«جاءت البنات الثلاث لرؤية ذلك المخلوق الغريب القادم من المبرة، هذا المكان الذي كثيراً ما سمعن عنه ولم يرونه. كن يعتقدن أنهن سوف يرين شخصاً حالي القدمين، يرتدي أسبلاً بالية، خفيف العقل. لقد حذرتهن أمهاتهن من الاقتراب إلى مثل هذا الكائن، الذي لا يمكن معرفة ما قد يفعله، وكان هذا في حد ذاته سبباً كافياً لإثارة فضولهن كي يقتربين منه» (٧٢).

ولم تكن نظرة اليهود العراقيين للأشكناز بأفضل من نظرة الأشكناز إليهم. فالإحساس السائد بين العراقيين أن هؤلاء أغراب.

«لقد كنا هناك شعباً آخر، ونحن هنا طائفة أخرى. هناك ساد علينا جوييم*، وهنا يحكمنا يهود كالجوييم» (٧٣).

* للغة جوى في العربية تعني الجيفة، وتطلق على الكافر والغريب وكل من هو غير يهودي.

كما لا ينتظر اليهودي الشرقي من المرأة الأشكنازية أن تلتزم ببيتها لتراعي أمور أسرهما:

«عندما يتزوجون من أشكنازية، فلا يمكن لهم أن يجدها دائماً مستقرة في البيت». (٧٤)

وفي هذا الاعتقاد ترجمة غير مباشرة لوجهة نظر الشرقي تجاه النساء الأشكنازيات، وهي - على نحو ما نفهم من العبارة - وجهة نظر سلبية. وللكرامية المتعمقة في نفس اليهودي الشرقي تجاه الأشكنازي أسباب، يقول ديفيد اليهودي العراقي:

«لقد كانت كراهيتي لتسبورة شيئاً غريزياً، واليوم فقط، أستطيع أن أحدد سبب ذلك. بخلاف الفروق الحضرية واللغوية والثقافية، شعرت منذ الرحلة الأولى بموقفها تجاه سائر أهالي المعبرة. إن مهمة موظفة الصحة التي تقوم بها ليست إلا تعبير خارجي عما يحدث بداخلها. لقد كانت تؤمن بأنه لا ينبغي فقط تنظيف وتطهير دورات المياه والحمامات الخاصة بنا، وإنما كان على هؤلاء المسئولين أيضاً مهمة تطهيرنا وتنظيفنا نحن بصورة أساسية». (٧٥)

ويعكس الأدب العبري المعاصر صورة صارخة من الصور المزرية التي تفند ادعاءات الساسة الصهيانية الزاعمين بديمقراطية دولتهم، تلك هي صورة التفرة العنصرية، والتي تجلت في تقسيم سكان «إسرائيل» إلى نوعين - وربما أكثر من نوعين - من المواطنين. أولهما يتمتع بالخدمات الإنسانية والحياة المرفهة، والثاني محروم من أبسط الحقوق، ويفتقر الجوع والجهل والمرض به.

أما الأولون فهم الأشكناز ثم يهود فلسطين، وأما الآخرون فهم هؤلاء اليهود الشرقيون بعامه، والعرب منهم على وجه الخصوص.

ولقد جسدت كتابات يهود العراق بعض أبعاد هذه المأساة التي ذاقوا ويلاتها، وتجسروا مرارتها منذ اللحظات الأولى لهم على «أرض الميعاد»، لا لعب فيهم، أو لخطأ منهم، ولكن لأنهم ينتمون إلى ذلك العالم العربي الذي يمثل «عقدة» عكمة في نفوس سائر يهود العالم. فأي ذنب جناه هذا اليهودي العربي، وقد خلُق أسود البشرة، لا يشبه أولئك الأسياد من الأشكناز:

«ليس من المحبب أن تكون أسود في إسرائيل» (٧٦)

فالعبارة السابقة على إيحازها، تعكس الكثير من النتائج التي يمكن أن نتوقعها للإنسان، شاءت الأقدار أن يكون أسود البشرة.

والشرقي، يدرك بحساسيته ماذا تعني كلمة «أسود» عندما تخرج من أفواه الأشكناز، فهي تحمل من المعاني ما لا تحمله نفس الكلمة لو خرجت من أفواه أبناء جلدته، يقول ديفيد:

«أنا لا أريد على سبب اليهودي الشرقي في كردي على ما يفرج من أفواه الأشكناز. فالأسود لا يشعر بإهانة من هو على شاكلته إذا ما ساء هذا بالأسود...» (٧٧).

لقد أدرك العراقيون منذ وصولهم إلى إسرائيل أنهم قد صُنِّفوا في مرتبة أقل من غيرهم، وهذا ما عبر عنه شاولي بقوله:

«اعتقدنا أننا منعود، كمن يعود إلى بيته. يهود أبناء يهود. شعب واحد. ولكن هناك من يقسم الجميع

عالم الفكر

هنا إلى شعبين. أتذكر؟ في العراق ضابطونا، ولكننا لم نكن بأقل منهم! هنا لا يطاردون اليهود، الحمد لله - ولكن قبل أن نجيء - كانوا قد حددوا لنا وضعا آخر، طبقة من الدرجة الثانية . . . » (٧٨)

ولم يكن وراء هذا الاحتقاد ثمة مبالغة «شرقية»، لأن الواقع يؤكد ذلك التقسيم، وحياة المعابر تجسد هذه التفرقة.

«إنما اليد الخفية التي شعر بها أبي منذ اليوم الأول، القوة غير المرئية وغير المعروفة التي فصلت بين المتساوين، وبين المتساوين أكثر. هذه اليد، عادت وظهرت ساعة أن وقفنا متوترين أمام ذلك الكوخ الأخضر التابع لمكتب العمل في المعبرة. لقد وقف المهاجرون من بولندا والمجر في صفوف متأسكة بعيدين وممزولين عن الباقين، أصحاب الوجوه السمراء، ومن خلف الشباك الحليدي، داخل الكوخ، جلس الموظف، أشكنازي طبعاً. . . » (٧٩)

لقد جسدت رواية «المعبرة» لشمعون بلاص التطبيق الفعلي لسياسة التفرقة العنصرية من جانب المسئولين وذلك في صورة التفاوت البائن في مجال الخدمات.

ففي الوقت الذي يعيش فيه اليهود الشرقيون في شبه إظلام تام، تنعم حظائر الدجاج الاشكنازي بالكهرباء.

«كل شيء من أجل الينديش. كل شيء، كل الدولة من أجلهم، حتى دجاجهم يعيش أفضل منا.» (٨٠)

المحور الثاني: اليهودي العراقي في المجتمع الإسرائيلي

لم تفلح سنسوات الحيسة داخل المجتمع الإسرائيلي في تغيير الكثير من جوانب الشخصية اليهودية العراقية.

ولعل أول ما يطالنا بعد «الاستقرار» في هذا الكيان الجديد، هو استقرار واستمرار الأوضاع على ما كانت عليه، فقد فشل «المشروع الصهيوني» في تحقيق الاندماج الطائفي، بل لقد زادت حدة «الفتوة الطائفية»، وانتشرت أمراض ذلك المرض العضال، ولم تفلح «حالة الحرب الدائمة» مع العرب، والتي يسعى القادة الإسرائيليون للإبقاء عليها للتخفيف من حدة الصراع الطائفي، لم تفلح في استئصال، أو حتى تهدئة هذا الصراع على الإطلاق.

لقد أدرك «شاؤول» وهو الذي سبق أسرته بالمهجرة من العراق أنه قد يحقق المساواة بينه وبين الآخرين من اليهود إذا ما استطاع أن يظفر بمحمل. يقول لوالده:

«أنفهم يا أبأ شاؤول، لا يهمني الأجر، العمل فقط . . . وبيت لنا، المهم لشعبي أن يكون أفراده على قدم المساواة. أن يسير برأس مرفوعة. آه! هل تعلم ماذا يعني أن تعيش في حرية . . . تتمتع بكل الحقوق . . . » (٨١)

ولقد كانت سياسة الأشكناز منذ الوهلة الأولى تعتمد على «عدم الاندماج» مع السفاراد. مادياً ومعنوياً.

«بصورة خفية غير محسوسة تقريباً، يتسلل البولنديون والرومانيون والمجريون من المعبرة، ويدون أن نشعر كيف، وعلى أي نحو، ومتى تتحول مدينة الفقراء إلى كتلة من السود؟»^(٨٢)

هكذا لم يعلق الأشكناز مجاورة السفاراد، ففروا من المعبرة كما يفتر من الجمل الأجرب.

حتى في تلك الفترة القصيرة التي اضطر الأشكناز للمعيشة في معابر الشرقيين، سعى الآباء إلى غرس وتعميق جذور العنصرية في نفوس الأبناء. يقول ديفيد:

«منذ أن جئنا إلى المعبرة وقد غرست تسبورة في قلب ابنتها شعوراً بالتفوق الطائفي»^(٨٣)

ويضيف في موضع آخر:

«لقد عشنا في بلد يحكمه عنصر متعال»^(٨٤)

وعندما تتملك قوة الحب من النفوس رغم أنف «الطائفية»، فالأحباء لا ينسون على الإطلاق حقيقة أوضاعهم.

يقول ديفيد لمرجلت:

«لو كان جلد وجهي أبيض مثلك لاستطعت حيثنأ أن أطرق بابكم، ولدعنتي أمك إلى الداخل وأعدت لي كروباً من الشاي»^(٨٥).

لقد ذاق «ديفيد» مرارة الطائفية في إسرائيل، وكان - على الرغم من صفه - يدرك ما لا يدركه أخوه الأكبر شاول، الذي حاول أن يتفوق - بدافع طائفي أيضاً - ليثبت للأخوين أنه ليس بأقل منهم.

يقول ديفيد لشاول:

«انظر قليلاً إلى المدارس المتوسطة، وإلى الجامعات على وجه الخصوص، كم من أبناء الطوائف الشرقية ستجد بها؟ ونحن أكثرية في البلاد، الظفرقة قائمة في كل مجال.»^(٨٦)

ولقد اعتقد أصحاب الفكر الصهيوني، قادة وزعماء إسرائيل، أن مشروع الكيوتس يمكن أن يحل تلك المشكلة، إلا أن المشكلة ظلت باقية: «في الكيوتس، الكل متساوون، ولكن... يوجد (لكن) هناك أيضاً»^(٨٧).

«هناك (في الكيوتس) أيضاً السود، وهم مواطنون من الدرجة الثانية، كانوا يتابعونني كل الوقت، كما لو كنت لغماً موقوتاً أو قبلة من الروائح الكريهة»^(٨٨)

واعتقدوا أيضاً - كما أشرت آنفاً - أن الحرب، ستقضي على تلك المشكلة وتستأصل شأفتها، لكن ديفيد، اليهودي الشرقي، يسجل لنا فشل هذه الفكرة برمتها حين يصف لنا مشاعره قائلاً:

«نحن الآن نرتدي جميعاً نفس الملابس، ويعفر أجسامنا نفس التراب، كبار القادة وصغار الجنود... الأبيض والسود، هناك قوة عليا تحت بصورة خفية ذلك الخط الفاصل بيننا...»

لكنهم يضللونني... لم أخرج لهذه الحرب كيهودي، ولا كإسرائيلي، وإني كسفارادي (أسود)، وإذا

عالم الفكر

عدت منها حياً، سأعود إلى وضعي السابق، حيث محفور على جبتي أصلي ولون جلدي وعلامة طائفتي...»

ولم يكن الحديث عن «التفرقة» بخفي حتى في لحظات الحرب. فطاقم الدبابة الإسرائيلية والذي يضم الاشكنازي «يورام» القائد، والجندي الشرقي اليمني، والعراقي، يتحاور ويتخيل أن يصل عدد اليهود في البلاد إلى ثلاثة ملايين، ويتخيلون كيف سيتم استقبال ذلك اليهودي الذي سيكمل هذه الملايين الثلاثة، حيث ستتسابق الهيئات والمؤسسات في تكريمه والاحتفال به.

«... تخيل لو تم ذلك. أي حظ لهذا المهاجر الذي سيكمل للملايين الثلاثة. شركة «امكور» سترسل له ثلاثة مجاناً، و «رسكو» ستعطيه شقة... و «أجادة» ستمنحه تذكرة سفر مجاناً طيلة حياته... ستظهر صورته في الصحف والتلفزيون، ويتحدثون عنه في الرايو...»

وستسمع عن خبيسة الأمل الكبرى التي ستلحق بهؤلاء الاشكناز إذا ما اتضح أن هذا المهاجر كان يميناً... أو مغرباً... لملك تتخيل مدى هذه الخبيسة...»
ويقول آخر معلماً:

«أصرف ماذا سيفعلون. سيفخون هذا الأسود المكروه وراء الأستار، وسيجدون على الفور أحد هؤلاء الملاعين المهاجرين من أوروبا أو ما أشبه ذلك، عندها فقط سيعطون إشارة البدء للجوقة الموسيقية كي تبدأ عزف «الحانها»^(٨٩).

ومع هذا فاليهود الشرقيون يدركون أنهم هم الباقون على هذه الأرض، إذ لا موطن آخر لهم:

«ف عندما يدمر كل شيء في البلاد، فلنسمع إذن من سيستخرج جوازات السفر، ومن سيهرب إلى خارج البلاد؟ اليمينون؟ المغاربة؟ العراقيون؟ لا. سيفترب الاشكناز، وسيبقى السفاراد. ليس لهم من مكان يهربون إليه»^(٩٠).

وتظل مشكلة «التفرقة الطائفية» قائمة في المجتمع الإسرائيلي بعد عشرات الأوامر من «التعايش الظاهري» بين يهود الشرق والغرب حيث تجد لها انعكاساً في الأدب العبري المعاصر في أواخر الثمانينات وهو ما عرضته لنا رواية «الوارث» لشمعون بلاص، حيث يقول «داني» أحد أبطالها:

«إن يكون اليهودي اشكنازياً فهذا في ذلك من شرف كبير؟ إن الشرف البالغ هو أن تسير في طريق الرواد الأوائل، وقد كانوا من الاشكناز... يجب أن نصلح ما أفسده الاشكناز، لقد تورطوا في النظريات، وخلقوا لأنفسهم ذلك النوع من الجيتو الذي سيطروا وحكموا فيه، بينما دفعوا بالسفاراد جانباً. هذا الأمر يجب أن ينتهي. نحن سنفعل أحسن مما فعلوا هم. نحن نعرف العرب. لسنا بغريباء، ثم إننا ليس لدينا آراء مسبقة. لن نعامل العرب كأناس أدنى منا كما تعامل الاشكناز تجاههم وتجاهنا. هذا فرق كبير. إن الاشكناز يكرهون العرب ويكرهون اليهود الشرقيين أكثر. يريدون أن يسودوا. لن نسمح لهم، لقد مضى عهدهم. نحن مجدود الصهيونية... فاليهودي الشرقي رجل عمل... والصهيونية عملية أولاً وقبل كل شيء... ستكون صهيونيتنا صهيونية إسرائيلية محلية وليست بصهيونية نبئت من منفى اشكنازي»^(٩١).

ويتضح من الفقرة السابقة استمرارية «الموة الطائفية» وتطورها. فلم تعد القضية ممثلة في فرصة عمل أو

سكن يحظى به جانب دون آخر، وإننا تطورت لتصبح أهوة فكرية وعاطفية .
فالكرامية والتعالي من قبل الأشكناز تجاه السفاراد هي أمور مازالت قائمة .
والسفاراد يتطلعون إلى الحكم وزحزحة الأشكناز كي يحملوا علمهم ، إذ يرون في أنفسهم عنصراً أقدر وأكفاً
لحل الصراع القائم مع العرب .

ويتضح لنا أيضاً أن السفاراد قد بدأوا يستوعبون الفكرة الصهيونية ويسعون لصبغها بالطابع الشرقي الذي
يتلاءم وطبيعة المنطقة التي يعيشون فيها ، ويكون أكثر قدرة على التفاعل بانسجام مع آليات الصراع في
المنطقة .

ومع أن رواية «الوارث» قد ألقت ظلالاً على الفجوة القائمة بين «الأشكناز والسفاراد» إلا أنها أيضاً قد
كشفت عن سلبية الشخصية اليهودية السفارادية . يقول داني :

«كان الأشكناز دائماً على رأس القائمة . هم الذين قادوا ، هم الذين حكموا ، وهم الذين خططوا ، واليوم
أيضاً الحاخام ليفنجر وجوش أمونيم والحاخام كهانا ، هؤلاء يصنعون تاريخاً . هم يقودون ويدفعون للأمام .
من عمل الحركة الصهيونية وبنى البلاد؟ السفاراد؟ مثل هذه الحركة لا يمكن أن تقوم بين يهود الشرق .» (٩٢)
ويكشف لنا «داني» مزيداً من جوانب صورة اليهودي الشرقي بعد قرابة نصف قرن من الحياة في إسرائيل
فيقول :

«لقد قام جيل جديد ، ليس كجيل الآباء . . . جيل يؤمن بقوة ، ويعرف أن هنا المكان الملائم له ، وهنا
يجب أن يثبت ذاته ، وإننا أقول إن هذا الجيل قد تعلم من الأشكناز . تعلم أساليبهم ، ولذلك فهو يستطيع أن
يتعامل معهم وأن يتصر . إن الجيل الجديد من الشرقيين محرر من شيئين : التباكي والتبعية ، وهما اللذان ميزا
جيل الآباء ، ثم التعتيدات والتردد وهما اللذان ميزا الأشكناز ، وسيسود هذا الجيل البلاد» . (٩٣)

وتبدو ملامح «طراز جديد» من اليهودي الشرقي ، تمثل شخصية داني ، التي تشمل - بلا شك - قطاعاً
لا يمكن تجاهله بين اليهود الشرقيين في إسرائيل ، وقد استفاد هذا «الطراز» من أخطاء الفريقين - الأشكنازي
والسفارادي - على السواء ، لكن الفقرة السابقة تشير في نفس الوقت إلى استمرارية الصراع القائم بين
الطائفتين ، وهو ما عبرت عنه رغبة «داني» اليهودي الشرقي وتطلعه «للاتصاار» على الأشكناز .

وتحاول شخصية «اليهودي الشرقي» أن تجد لها مكاناً وأن تحدد لها دوراً على الساحة ، وذلك من خلال
سياسة واضحة يعرفها «داني» بوضوح حيث يقول :

«اليهودي المؤمن ليس عليه فقط أن يتعلم ويصلي . . . إننا عليه أن يؤمن أننا شعب الله . . . عدنا لنيني
الأرض التي وعدنا إياها . لتلاميذ الحاخامات كل الاحترام ، ولكن ليس من الممكن أن يتحول كل شعب
إسرائيل إلى تلاميذ حاخامات . من يدافع عن البلاد؟ من يعمل؟ من يبنى؟ هل تريدون إعادتنا إلى المنفى؟
في أرضنا نعود إلى المنفى؟ هذا خطير . . . إن اليهودي الكامل هو اليهودي المؤمن ، هو يهودي سليم في نفسه ،
وسليم في جسده . الجسد هام . المزارع ، العامل ، الجندي ، الموظف ، يجب عليهم جميعاً أن يكونوا أصحاء ،
أقوياء ، ولي ساعة الصلاة يتوقف الجميع عن العمل لأداء الصلاة . . .» (٩٤) .

عالم الفكر

وما لا شك فيه ، أن صورة اليهودي الشرقي التي تجسدها العبارة السابقة ، هي صورة متطورة للغاية عن ذلك النمط الذي عرضت له في المرحلة الانتقالية ، فهو يردد هنا أفكاراً لم يسبق له أن رددوها ، وتعكس بوضوح تأثير التيارات الفكرية المحيطة به كحركة جوش امونيم وغيرها^(٩٥) .

وتعكس الكتابات العبرية المعاصرة جانباً آخر من جوانب صورة اليهودي الشرقي في المجتمع الإسرائيلي ، وذلك من خلال الصفات والنوع السبئية التي لصقت به ، والتي كان مبعثها تلك الكراهية الكامنة في نفوس الأشكناز من ناحية ، وذلك الأفكار الخاطئة المتمكنة من عقولهم من ناحية أخرى .

فاليهودي الشرقي إنسان كسول . يقول «ياهو عيني» أحد المهاجرين العراقيين : «عندما عدت من تل أبيب اليوم ، قابلت مدير المعبرة وقلت له : إلى متى تقسون علينا وكأننا أصبحنا عبيدكم؟ فقال لي : أنتم لستم كما ينبغي . أنتم تهلسون في المقهى تنتظرون من يأتي لينقلكم» .^(٩٦)

وقد أدرك اليهودي الشرقي هذا المفهوم الأشكنازي المتمكن في نفوسهم وعقولهم . يقول «حاييم فعده» :

«اليديش يسغرون منا ، يقولون أننا وحوش ، كسالى»^(٩٧) .

أما في رواية «الوارث» فيتكرر نفس المفهوم .

«فاليهود الشرقيون يصرفون الكلام فقط . يشعلون البخور ويبيكون . وهم في هذا لا يهتمون عن العرب»^(٩٨) .

إن اليهودي الشرقي في نظر الأشكنازي غير قادر على الإبداع والابتكار ، ومن ثم فهو خطر على المجتمع :

«إن مشكلة الشرقيين أنهم يعرفون التقليد فقط . ليس لديهم إبداع خاص بهم ، ومن ثم فإنهم يبدون محقرين لكنهم خطرون ، مثل الغرضنا في الجسد» .^(٩٩)

وهذه الفكرة لا تختلف كثيراً عن فكرة مدير المعبرة منذ ما يقرب من أربعين عاماً ، عندما خاطب أبناء الطائفة العراقية قائلاً :

«أنتم أناس سذج ، لا تعرفون كيفية إدارة أموركم ، ليس لديكم فكرة عن الحياة الديمقراطية ، تعرفون فقط الطعن من الخلف وكل أنواع الكلام»^(١٠٠)

ولقد جسدت علاقات «ديفيد» اليهودي العراقي ، بأمر زوجه «تسبورة» الأشكنازية عمق النظرة المتشدنية التي يرى الأشكناز من خلالها أبناء الشرق .

فعلى الرغم من زواج «ديفيد» من «مارجليت» ابتهاجاً ، إلا أن ذلك لم يغير من الأمور شيئاً ، فسيبقى يهودياً شرقياً ، وسيبقى هي وابنتها اشكنازيتان ، ومن هذا المنطلق تأتي مجموعة من الصفات والنوع الخاصة باليهودي الشرقي على لسان «تسبورة» :

«ابعدلي هذا (الأسود) عنك»^(١٠١)

«ما رجليت لن تكون لهذا الأسود القدر» (١٠٢)

«عل جيتي . . أي أسود قدر هذا» (١٠٣)

وتبلغ الأمور ذروتها عندما تنعكس هذه الكراهية وتوجه «للرضيع» لا للسنبل اقترفه سوى أنه من نسل أب شرقي:

«هذا الرضيع يحطملك، سيدمر لك صدرك» (١٠٤)

«أوقتي رضاعتي يا مارجليت، سيوشه صدرك» (١٠٥)

«ابعدني هذه الأفعى السامة» (١٠٦)

أما إذا شاعت الظروف واضطرت الجدة الأشكنازية لحمل حفيدها، فكان لها تصرف آخر:

«في الحالات النادرة، عندما كانت مارجليت تودعه بين ذراعيها كي تسرع إلى المطبخ، كانت تسبوره قسقه بعيداً عنها لثلاث بسم ثدييها التحنين وكأنها تحمل بيدها قبلة موقوتة فرضت عليها» (١٠٧)

إن الشعور بالغربة قد لازم اليهودي الشرقي في «إسرائيل»، فالأرض ليست أرضه، والبلد ليس بلده، والناس من حوله ليسوا بأهله ولا رفاقه.

هذه الأحاسيس قد راودت الكثير من يهود العراق بعد هجرتهم إلى إسرائيل، يقول سامي ميخائيل وهو يصف أحد أبناء الأشكناز وشمعون:

«تطلع كتبة غريبة فيمن حوله من الناس، إنسان وأثني بنفسه، يقف على أرض يشعر أنها له. نظر إلى رجال الشرطة بلا وجل، وعندما شعر شمعون بمرارة الغربة، خارج البلاد كان يقف كذلك، أما هنا فعليه أن يبتعد من كل كلمة تخبر من فمه، كان عليه أن يميل وينحني حتى يحصل على مراده، وربما لا يحصل عليه أيضاً» (١٠٨)

وإذا كان بعض المهاجرين قد اعتقد أن مجرد تعلم اللغة الجديدة والانخراط في المجتمع بإمكانه أن يحقق الشعور بالانتماء والأمان الاجتماعي ويقتل الغربة المسيطرة على نفوسهم، إلا أن الواقع الإسرائيلي قد أثبت فشل تلك المحاولات:

«في بداية حياته في البلاد أحب (شمعون) هؤلاء الناس (الأشكناز) واعتقد أنه ليس عليه إلا أن يتعلم اللغة العبرية ويصبح كواحد منهم، وتسقط الحاجز ويقبلونه في جماعتهم ويترجمونه كما يترجمهم. وما هو قد تعلم لغة البلاد وحتى الآن مازال غريباً ومتعباً وغير مرحب به» (١٠٩)

وعندما فشل شاول في مقابلة المهاجرين المعتقلين من «معبرة بلاص»، عاد وهو يشعر بنفس الغربة التي شعر بها شمعون عند رفيقه ميخائيل: «كان كإنسان غريب» (١١٠).

لقد ساهم الحاجز اللغوي بين المهاجر العراقي، وبين المستوطن الأشكنازي بفلسطين في تعميق ذلك الأحدود الفاصل بين هذا المهاجر وتلك البلاد، وصمت من تلك الهوة الشاسعة، وساعد على تقوية «الانقسام» بين اليهودي الشرقي، وإسرائيل. يقول سليم في رواية «المعبرة» لبلاص:

عالم الفكر

«إنني لا أحمّل هذه اللغة . عندما أسمع هؤلاء اليديش يتكلمون بها أشعر بالغبثان . إنها ليست لغة رجال كالعربية ، التي لكل كلمة فيها وزن ، ولا حتى كالإنجليزية الثرية والبلاغة . . .» (١١١)

كان هناك دائماً «نحن» و «هم» ، حتى في المواقف التي ينبغي أن تزول فيها مثل هذه التفرقة ، في القضاء مثلاً . فالمهاجر الشرقي يفقد الثقة في القضاء فـ «القاضي منهم» . (١١٢)

وهو نفس الشعور الذي أحس به المهاجرون الشرقيون حين وجدوا مدير معبرتهم اشكنازياً:

«فليكن لنا مدير مثلاً»

«فليكن لنا مدير عراقي» . (١١٣)

«فمدير عراقي أياً كان أفضل من مديرنا الأشكنازي» . (١١٤)

وقد أدرك مهاجرو الأكوخ عند سامي ميخائيل وجود ذلك الانفصام ، وجدنا تعبيراً له على لسان شمعون حيث يقول :

«إنهم (الاشكناز) ليسوا مثلنا .» (١١٥)

فهم بالنسبة لشمعون وسائر المهاجرين «غريباء» . (١١٦)

ويبقى لنا جانب هام من جوانب شخصية اليهودي الشرقي كما صوره الأدب العبري المعاصر ، ذلك الجانب الذي يعكس تمسك هذا المهاجر بالكثير من العادات والقيم العربية والإسلامية ، والتي حافظ عليها هؤلاء المهاجرون بقدر استطاعتهم على الرغم من عوامل «الانسلاخ» المحيطة بهم في المجتمع الإسرائيلي .

فهناك مفاهيم شرقية خاصة ترتبط بالعلاقات الأسرية . فالأب - على سبيل المثال - له مكانة خاصة يفقدها في كثير من المجتمعات الأخرى .

«أبي ، الشخصية القوية ، حجر الأساس للأسرة ، والسلطة العليا بيننا» (١١٧)

ويتأكد هذا المفهوم ، حيث سلطة الأب داخل الأسرة ، وكلمته الحاسمة في حل ما يطرأ من نزاع أو خصام

بين أفرادها (١١٨)

ولعل هذا المفهوم يرتبط بالاعتقاد العام بضرورة وأهمية الرجل في البيت الشرقي والذي عبر عنه سامي ميخائيل في موضع آخر حيث قال :

«لا فائدة في الأرض الطيبة ما لم يكن في البيت رجل» . (١١٩)

كما تتسم الأسرة الشرقية بالترابط والتعاطف بين أفرادها ، وكذلك الاحترام المتبادل بين أعضائها .

فالابن بار بأبيه في كبرها :

« . . . اقترب عبدالله البحار وهو يحمل بين ذراعيه القويتين أمه المشلولة» (١٢٠)

«وفي ساعات يقظته كترس كل ذاته من أجل أمه . . .» (١٢١)

«ويقف عبدالله إلى جوار أمه طارداً الدباب عنها» (١٢٢)

عالم الفكر

ويمثل الابن نقطة تحول في حياة الأسرة الشرقية، ووجوده يعني الكثير بالنسبة للأب على وجه الخصوص، فإذا مات هذا الابن، فإن موته يمثل تغيراً خطيراً في حياة الأب، وتعتبر أدق: أن موت الابن يحطم آمال الأب التي طالما تنحاه من وراء وجود هذا الابن، وقد عبر شمعون بلاص عن ذلك بقوله:

«إن موت ابنة قد كسر ظهره»^(١٢٣)

وإن عاش الابن، وكبر وصار رجلاً، فهو يظل في عين أمه محتاجاً لرعايتها واهتمامها. وهكذا كان «دعبول» في نظر أمه: «ستبقى في نظر أمك دائماً كالطفل».^(١٢٤)

واليهودي الشرقي كزوج، مازال متمسكاً بزوجته ومقتضياتها، لم يفرط فيها رغم قسوة الظروف المحيطة به وبأسرته:

«ومنذ هذه اللحظة وقد انتابني الخوف من أن يصبح مصري كمصير راووبين في أيامه الأولى بالمعربة، عندما كانت زوجته مصدر الانفاق الأساسي على الأسرة. هذه الفكرة البائسة حثتني على التعلم كما لو كانت تدفعني آلاف الشياطين»^(١٢٥)

فاليهودي العربي الذي أجبر على الهجرة إلى ذلك المجتمع الغريب، مازال يعتز بتراثه الذي تشعب به في المجتمع العربي. يقول أحد مهاجري معبرة بلاص: «اسمع يا أبا فؤاد. إنك تعرفني، فأنا رجل يعتز بكرامته كثيراً، إنني على استعداد لأن أشتق ولا أهين كرامتي. هل تفهم ذلك؟»^(١٢٦)

فمن القيم التي حافظ عليها اليهودي الشرقي في المجتمع الجديد المحافظة على الشرف والكرامة والدفاع عنها عند كل ما يشأه المساس بها، حتى بعد التأقلم إلى حد كبير في الحياة الإسرائيلية. فالشرف - كما يقول سامي ميخائيل - هو إحدى القيم العليا في حياة العربي منذ ما قبل الإسلام، بل كان غاية الحياة، ومازال حتى اليوم، إذ لا مانع عند العربي من القتال لو شعر أن شيئاً نافهاً يمكن أن يمس كرامته وشرفه.^(١٢٧)

ومن متمات وتوابع هذه المفاهيم. التركيز في العلاقات على الحسب والنسب والفخر بها في المجالس. ولقد ظلت الأسرة اليهودية الشرقية متمسكة إلى حد كبير بهذه المثل التي تشعبت بها خلال حياتها على مدى قرون طويلة في البيئة العربية.^(١٢٨)

أما الجوارفله قديسة بين يهود الشرق، وهو ما نقلوه معهم من التراث العربي والإسلامي في البلدان العربية التي عاشوا فيها. وقد أدرك بلاص هذه الحقيقة، وحافظ إخوانته المهاجرون عليها. يقول:

«نحن جيران. يقولون إن الجيران كالإخوان»^(١٢٩)

هذه الرابطة الأخوية الصادقة هي التي جعلت الجارة «الحالة غواني» تبكي كثيراً لفراق جيرانها على الرغم من عدم رحيلهم بعيداً عن دارها^(١٣٠)، وهي أيضاً الدافع للموقف مع الجار حينما تنزل به نازلة أو تحمل به كازة^(١٣١).

وتعكس كتابات كل من سامي ميخائيل وشمعون بلاص تمسكاً شديداً من قبل اليهود العراقيين الذي هُجروا إلى إسرائيل بعادات وتقاليدهم والأعراس والأفراح، مما قد يطول عنه الحديث، لكن المهم هنا هو دلالة ذلك وما توحي به من بقاء ذلك التراث العربي الناصع في نفوس هؤلاء المهاجرين مهما طال الزمن^(١٣٢)

خاتمة

من خلال الدراسة التحليلية لنماذج من الأدب العربي المعاصر والتي عالجت قضية هجرة جالية يهودية عريقة، وهي الجالية العراقية، أمكننا الوقوف على حقائق تاريخية هامة على النحو التالي:

إن حياة اليهود في المجتمعات الإسلامية كانت حياة عادية للغاية، لم يكن هناك ما يشوبها. فلقد نعم اليهود بخيرات البلاد، وعندما عانوا، وكانوا يعانون كغيرهم من أبناء هذه البلاد، فلم يشهدوا اضطهاداً مع سبق الإصرار والترصد إلا عندما بدأت الصهيونية تتغلغل إلى نفوس بعضهم، وتشكل خطراً على أمن البلاد واستقرارها.

فلم يسجل لنا تاريخ اليهود في البلاد العربية عزلة كتلك التي عاشوها في «الجيوت» في سائر دول أوروبا، كما لم يشهدوا قوانين أو إجراءات استثنائية كما كان نصيبهم في العالم بأسره.

ولقد كان نتيجة المد الصهيوني أن هاجرت الطوائف اليهودية في كثير من الدول العربية وفي شكل جماعي، بعد خداعهم وتضليلهم على أيدي رجال الوكالة اليهودية والمنظمة الصهيونية.

وتمثل حياة هؤلاء المهاجرين وصمة هار في جبين إسرائيل التي تزعم الديمقراطية والمساواة. فمذ أن وطئت أقدام اليهود العرب أرض فلسطين وحتى يومنا هذا، وهم يعانون من النظرة المتعالية من قبل اليهود الأشكناز، ومن التفرقة العنصرية التي تمارسها السلطات في شتى مجالات الحياة تجاه أبناء الطوائف الشرقية، على وجه العموم والعربية بخاصة. الأمر الذي يدفعنا إلى التساؤل: إذا كان هذا هو حال اليهود العرب في إسرائيل، فما هو حال العرب القابعين تحت نير الاحتلال الإسرائيلي؟!

إن عشرات الأرواح من الحياة في المجتمع الإسرائيلي لم تستطع سلخ هؤلاء اليهود العرب، وقتل التراث العربي الإسلامي الكامن في نفوسهم، فمازالوا يحافظون على بقية باقية من المثل والقيم العربية والإسلامية التي تشبها بها قبل الهجرة.

كما لم تستطع حروب إسرائيل ضد العرب صهر هؤلاء المهاجرين في بوتقة المجتمع الإسرائيلي الجديد، بل لقد تزايد الإيذان لدى اليهود العرب بأنهم قد ضلوا وخذلوا حينما وعدوهم بالأرض التي تفيض لبناً وصالاً.

ويمكن القول، بأن مثل هذه الظروف والملايسات التي أحاطت باليهود الشرقيين عامة في إسرائيل، قد خلقت نموذجاً من الشخصيات التي تحمل بين مكوناتها عناصر الازدواجية والتناقض.

ولي ظل الظروف الرهانة، حيث اليأس التام من العودة إلى الوطن الأول لكثير من هؤلاء المهاجرين، بات على يهود البلاد العربية خاصة أن يتنبهوا ويدركوا ضرورة التحرك الفعال، وصحب البساط من تحت أقدام الأشكناز. فقد حان الوقت كي يأخذ اليهود العرب دورهم في الحياة، وأن تكون لهم كلمة مسموعة ومؤثرة على مجريات الأحداث، وهو الأمر الذي حاولت السلطات «الأشكنازية» المسيطرة على الأمور في إسرائيل أن تتلاشاه طوال نصف قرن من الزمان.

نستطيع بعد ذلك العرض أن نقدر: إن اليهود الشرقيين سيلمعون دوراً هاماً على الحارطة الإسرائيلية في المستقبل القريب، وهو ما قد يكون له تأثير لا يخفى على الأحداث في المنطقة بأسرها.

المصادر والمراجع

أولاً: بالعربية

- أحمد سوسة، ملصح من التاريخ القديم ليهود العراق، سلسلة دراسات فلسطينية (١٢) بغداد، ١٩٨٧.
- علي إبراهيم عبده، خيرة قاسمي، يهود البلاد العربية، بيروت، ١٩٧١.
- مير بصري، أعلام اليهود في العراق الحديث، القدس، ١٩٨٢.
- زحيد همد عبدالمجيد، اليهود العرب في إسرائيل، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام، ١٩٧٨.

ثانياً بالعربية

- ج. ب. ساسون، تاريخ شعب إسرائيل في العصور القديمة، تل أبيب، ١٩٦٩.
- حاييم كوهين،
- اليهود في بلاد الشرق الأوسط، القدس، ١٩٧٢.
- سامي ميخائيل،
- - متساوون ومتساوون أكثر، تل أبيب، ١٩٧٦.
- - أكرام وأحلام، تل أبيب، ١٩٨٢.
- - حلقه من الضباب، تل أبيب، ١٩٧٩.
- - طيرة، تل أبيب، ١٩٧٥.
- - شمعون بلاص،
- - للمعبر، تل أبيب، ١٩٦٤.
- - الزاوية، تل أبيب، ١٩٨٧.
- - في المدينة السفلى، تل أبيب، ١٩٧٩.
- - مردخاي بن فورايت، عملية عزرا ولحميا، من بازل إلى القدس، مجموعة أبحاث ووثائق عن الصهيونية والهجرة من العراق، تل أبيب، ١٩٨٠.
- - هرزل وبلور حقائق، يهود العراق وكروستان، القدس، ١٩٨١.
- - يوسف ماتي، تطور حركة التنوير الفلسطينية في العراق من ١٩٣٠ - ١٩٧٤، تل أبيب.

ثالثاً: بالإنجليزية

- Cohen, H.,
The Anti - Jewish hatred in Baghdad, Middle eastern Studies Vol.3, London, 1966 - 1967.
Encyclopaedia Judeica, Jerusalem, 1972
Hourani, A.,
Minorities in the Arab World, London, 1967.
Lendabat, S.,
Jewish Communities in the Muslim countries of the Middle east, London, 1950.
Lilienthal, A.,
The other Side of the coins, New York, 1965.
Masliyah, S.,
Zionism in Iraq, Middle eastern Studies, Vol.25, No. 2, London, April, 1984
Sasson, D.
A History of the Jewish Baghdad, Letchworth, 1949.

- (٢٤) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر (شاعرين في شاعرين يوتري)، تل أبيب، ١٩٧٦، ص ١٨-١٩.
- (٢٥) سامي ميخائيل، المصدر السابق، ص ٢٥.
- (٢٦) سامي ميخائيل، أكواخ وأحلام فباسون في حالوموت، تل أبيب، ١٩٨٢، ص ٤٦.
- (٢٧) شمعون بلاص، المعية «هامعقرا»، تل أبيب، ١٩٦٤، ص ٧.
- (٢٨) شمعون بلاص، المعية، المصدر السابق، ص ٢٠.
- (٢٩) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ١٣٠.
- (٣٠) شمعون بلاص، المعية، المصدر السابق، ص ١٢٦.
- (٣١) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ١١.
- (٣٢) المصدر السابق، ص ١٢٢.
- (٣٣) شمعون بلاص، المعية، المصدر السابق، ص ١٢٣.
- (٣٤) المصدر السابق، ص ١١٧.
- (٣٥) المصدر السابق، ص ٥٥.
- (٣٦) سامي ميخائيل، أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ٥٨.
- (٣٧) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ٩٠.
- (٣٨) سامي ميخائيل، أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ١١١.
- (٣٩) شمعون بلاص، المعية، المصدر السابق، ص ٩٧.
- (٤٠) المصدر السابق، ص ٥١.
- (٤١) المصدر السابق، ص ٥٢.
- (٤٢) المصدر السابق.
- (٤٣) المصدر السابق، ١١٩-١٢٠.
- (٤٤) المصدر السابق، ص ١٤٧-١٤٨.
- (٤٥) سامي ميخائيل، أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ١٦.
- (٤٦) شمعون بلاص، المعية، المصدر السابق، ص ٣٣.
- (٤٧) المصدر السابق، ص ١٠.
- (٤٨) المصدر السابق، ص ٢٨.
- (٤٩) للمعية، المصدر السابق، ص ١٣٣.
- (٥٠) سامي ميخائيل، أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ٤٧.
- (٥١) انظر على سبيل المثال، المعية، ص ١٦٩.
- (٥٢) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ٣٨.
- (٥٣) سامي ميخائيل، أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ١٢.
- (٥٤) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ٤٠.
- (٥٥) سامي ميخائيل، أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ٤٤.
- (٥٦) المصدر السابق، ص ١١٨.
- (٥٧) المصدر السابق، ص ٤٤.
- (٥٨) المصدر السابق، ص ١٢.
- (٥٩) المصدر السابق، ص ٢٨.
- (٦٠) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ٥٨-٥٩.
- (٦١) شمعون بلاص، المعية، المصدر السابق، ص ١٢٨.
- (٦٢) المصدر السابق، ص ١٤٨.
- (٦٣) أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ١٨.
- (٦٤) المصدر السابق، ص ١٥.
- (٦٥) المصدر السابق، ص ٨٥.
- (٦٦) المصدر السابق، ص ١٩، ٨٤.
- (٦٧) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ٥٣. وانظر أيضاً أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ١٠٥.
- (٦٨) أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ٣٦.
- (٦٩) المصدر السابق، ص ١٠٦.
- (٧٠) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ١٧٨.
- (٧١) سامي ميخائيل، أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ٥٤.
- (٧٢) المصدر السابق، ص ٧٩.

عالم الفكر

- (٧٣) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ٣٤. وأنظر أيضاً: أكواخ وأحلام، ص ٩٧.
- (٧٤) متساوون ومتساوون أكثر، ص ١٧٢.
- (٧٥) المصدر السابق، ص ٣٠.
- (٧٦) سامي ميخائيل: أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ٣٢.
- (٧٧) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ١٥.
- (٧٨) المصدر السابق، ص ٢٥.
- (٧٩) المصدر السابق، ص ٢٧.
- (٨٠) المصدر السابق، ص ١٧١.
- (٨١) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ١٧.
- (٨٢) المصدر السابق، ص ١٨١.
- (٨٣) المصدر السابق، ص ٢٦٦.
- (٨٤) المصدر السابق، ص ٢٣٩.
- (٨٥) المصدر السابق، ص ٩٣.
- (٨٦) المصدر السابق، ص ١١١.
- (٨٧) المصدر السابق، ص ١٣٨.
- (٨٨) المصدر السابق، ص ٨١.
- (٨٩) المصدر السابق، ص ٢٧.
- (٩٠) المصدر السابق، ص ٧٠.
- (٩١) شمعون بلاص، الوارث، تل أبيب، ١٩٨٧، ص ٧٢.
- (٩٢) المصدر السابق، ص ١٠٠.
- (٩٣) المصدر السابق، ص ١٠١.
- (٩٤) المصدر السابق، ص ١١٣.
- (٩٥) جوشي أمونيم، أو تكتل اللغة، مجسمة صهيونية متدنية متطرفة، تكون بصرية سيطرة اليهود على جميع الأراضي فلسطين ومن ثم قامت بإشاعة العديد من المستوطنات غير الشرعية في الأراضي العربية المحتلة تحت اسم وعصر السلطات الإسرائيلية وأحياناً بدعم منها. وقد تزايد نشاط هذه المجموعة للمتطرفة في أحقاب هزيمة إسرائيل في حرب ١٩٧٣ وتكرار فشل الخساسة الإسرائيلية في هذه المعارك. نزيه من المعلومات انظر: دائرة المعارف العربية، المجلد ٣٢، ص ١٩٩.
- (٩٦) شمعون بلاص، للمعزة، المصدر السابق، ص ٥١.
- (٩٧) المصدر السابق، ص ١٤٨.
- (٩٨) المصدر السابق، ص ١٠٠.
- (٩٩) المصدر السابق، ص ١٣٨-١٣٩.
- (١٠٠) للمعزة، المصدر السابق، ص ١٨٤.
- (١٠١) متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ١٠٩.
- (١٠٢) المصدر السابق، ص ٩٤.
- (١٠٣) المصدر السابق، ص ٩٤.
- (١٠٤) المصدر السابق، ص ٢١٣.
- (١٠٥) المصدر السابق.
- (١٠٦) المصدر السابق.
- (١٠٧) المصدر السابق، ص ٢١٢-٢١٣.
- (١٠٨) أكواخ وأحلام، ص ٧٦.
- (١٠٩) المصدر السابق، ص ١٩.
- (١١٠) للمعزة، المصدر السابق، ص ٧٥.
- (١١١) المصدر السابق، ص ١٠٠.
- (١١٢) للمعزة، ص ١٠٩.
- (١١٣) المصدر السابق، ص ١٨٥.
- (١١٤) المصدر السابق، ص ١٩١.
- (١١٥) أكواخ وأحلام، ص ٨٥.
- (١١٦) المصدر السابق، ص ٨٥، ٨٦.
- (١١٧) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ١٢.
- (١١٨) سامي ميخائيل، حقة من الغياب، تل أبيب، ١٩٧٩، ص ٧٣.

- (١١٩) سامي ميخائيل، أكرام وأحلام، المصدر السابق، ص ٤٦.
- (١٢٠) المصدر السابق، ص ٣١.
- (١٢١) المصدر السابق، ص ٣٧.
- (١٢٢) المصدر السابق، ص ١٢٦.
- (١٢٣) العميرة، المصدر السابق، ص ١٣.
- (١٢٤) أكرام وأحلام، المصدر السابق، ص ٨٦.
- (١٢٥) متساوية ومتساويون أكثر، المصدر السابق، ص ١٨٢.
- (١٢٦) العميرة، المصدر السابق، ص ١٢٥.
- (١٢٧) سامي ميخائيل، الجزء، تل أبيب، ١٩٧٥، ص ٣٠٦-٣٠٧.
- (١٢٨) سامي ميخائيل، حفنة من الضباب، المصدر السابق، ص ٨٨، شمعون بلاص، العميرة، المصدر السابق، ص ١٣.
- (١٢٩) العميرة، ص ١٨٦.
- (١٣٠) شمعون بلاص، في الملتقى السفلي، تل أبيب، ١٩٧٩، ص ١٥.
- (١٣١) المصدر السابق، ص ١٦٠.
- (١٣٢) انظر مثلاً: أكرام وأحلام، ص ٦٢، حفنة من الضباب، ص ١٠٤-١٠٥، الجزء، ص ٥٣، حفنة من الضباب، ص ١٢، ١٢، ٢٣، ٢٧، ٢٩، ٣٠ و غيرها.

الشخصية العربية في القصة العبرية القصيرة المعاصرة (١٩٤٨-١٩٦٧)

د. محمود صبيحة

القصة القصيرة في الأدب العبري الحديث

تعتبر القصة القصيرة من أكثر الأشكال الأدبية لفتا لانتباه، لأن ثراءها الكيفي وتنوعها الكمي يمنحانها مكانة متميزة الدرجة التي تبدو وكأنها أكثر الأشكال الأدبية جذباً لاهتمام المبدعين والمثقفين، وأخذت تزاخم الشعر منذ عهد غير قريب، وتقتطع من جمهوره التقليدي العريض في الصحف والمجلات، وتستأثر دونه باهتمام الكتاب، وتحقق ولبات متنوعة وبارزة.

وترجع هذه المكانة المتميزة إلى ما تنطوي عليه القصة القصيرة من تكثيف وتركيز يصلانها بالشعر ولكنها تتميز عنه بما يضيفه التركيز والتكثيف على عناصر القص المتميزة بما فيها من أماكن وأزمنة وأحداث وشخصيات، وما تنطوي عليه هذه العناصر من أبعاد درامية تقترن بالتوتر^(١) كما ترجع هذه المكانة إلى أنها إيقاع سريع لتحولات العصر، وأنها أصلح الأشكال الأدبية على التجسيد، ومن ثم التوصيل. وقد حملت في تطورها الفني سمة واضحة تمثل في تخطي الشكل التعبيري القائم مع الإفادة الهائلة من حركة تطور الفنون التشكيلية والتعبيرية الأخرى.^(٢)

والقصة القصيرة عبارة عن إنتاج أدبي ذي حجم صغير وأحياناً يكون صغيراً جداً أي أنها أصغر من الرواية القصيرة ومن الرواية وبسبب هذا الصغر فإنه يبرز فيها أحد العناصر الرئيسية الموجودة فيها مثل الصورة، والحبكة، والمخيلة وذلك من خلال ضغط بقية العناصر، وأحياناً يحدث توازن بين هذه العناصر بحيث تظهر جميعها في صورة موجزة إلى أقصى حد. (٣) ويحدث أن تصور القصة القصيرة فترة زمنية صغيرة تكون جوهرياً في حياة البطل أو الأبطال، كما يحدث أن تغطي فترة زمنية طويلة جداً من خلال الحوار الواضح ولكن تظهر فيها فقط ساعات الذروة كثيرة التوتر وبينها توجد «فترات ميتة» تبدو من وجهة نظر الكاتب غير ذات أهمية.

وقد أدت القصة القصيرة دوراً هاماً في الأدب العبري الحديث حيث وسعت دائرة قارئها اللغة العبرية وكشفت عن المشاكل الحقيقية للمجتمع اليهودي خارج وداخل إسرائيل. (٤) وقد ظهرت البرامج الأولى للقصة العبرية القصيرة في بداية القرن التاسع عشر وذلك مع انتقال مركز «المسكالا» (حركة التنوير اليهودية) إلى جاليسيا وروسيا (١٨٣٣-١٨٥٠ م) وكان من أبرز كتابها «يوسف بريل» (٥)، وإسحق آزر (٦)، وإليزيك مائير (٧). وكانت القصص حينئذ في صورة رسائل أقرب إلى الرواية منها إلى القصة القصيرة، وتناولت وصفاً للحياة الصالحين ورجال الدين وبعض سير الحياة الشخصية وتقد أساليب التعليم القديمة ووصف المدن التي يعيش فيها اليهود. (٨)

أما الفترة التي تلت ذلك (١٨٥٠-١٨٦٠ م) والتي تعتبر فترة الإنتاج القصصي العبري الأساسية فتبدأ بظهور «أفراهام مابو» (٩)، وقد عبرت القصة العبرية القصيرة خلال هذه الفترة عن الرغبة اليهودية في إقامة عالم جديد ذي طابع قومي، وتناولت الموضوعات ذات الطابع الملحمي، واستعرضت الأحداث التاريخية في صور رمزية وأساليب الحياة اليهودية القديمة بكل ألوانها. وخلال الفترة (١٨٦٠-١٨٧٠ م) والتي تبدأ بظهور «منطلي موخير سفاريم» كانت الإنتاجات القصصية قومية من الدرجة الأولى، وتصف الواقع اليهودي في أوكرانيا وليتوانيا، والشخصيات اليهودية التاريخية. (١٠)

وأثناء مرحلة الانتقال من فترة «المسكالا» إلى فترة الإحياء القومي اليهودي (١٨٧٠-١٨٨١ م) كانت القصة العبرية القصيرة تأخذ طابع الأسطورة وتركز على وصف مراكز «المسكالا» والأجواء المحيطة بها، وتنتقد الماضي، وتعبر عن الرغبة في التجديد والحنين والشوق لفلسطين.

وتعتبر الفترة التي سبقت قيام الحرب العالمية الأولى وقيام الثورة الروسية بعدها بمثابة نقطة الانطلاق بالنسبة للقصة العبرية القصيرة حيث كانت القصص خليطاً من وصف المهجر وفلسطين. وتغلغل في أعماق النفسية اليهودية عند الفرد العادي، وصورت حياة ومشاكل الإنسان اليهودي، وعبرت عن الاحتجاج على الأنظمة المختلفة في الحياة اليهودية بهدف تغيير الحياة اليهودية تغييراً شاملاً وإعادة بنائها على أسس سليمة (١١). وخلال الفترة (١٩١٧-١٩٤٨ م) والتي تسمى بالفترة الفلسطينية تناولت القصة العبرية القصيرة وصفاً للمستعمرات اليهودية والمشاكل الاجتماعية الخاصة بها، كما تناولت فلسطين كموضوع للوصف الأدبي حيث كانت بمثابة قاعدة للأدباء الشباب يستلهمون منها إنتاجاتهم الأدبية. (١٢) ومن أبرز كتاب هذه الفترة «يهودا يعاري» (١٣)، وإسحق شنهار. (١٤)

القصة العربية القصيرة المعاصرة (١٩٤٨-١٩٦٧م)

ظهر بعد عام ١٩٤٨ جيل جديد من كتاب القصة العربية القصيرة، وكان هذا الجيل كله من الشباب، حيث إنهم ولدوا في نهاية العشرينيات أو بداية الثلاثينيات. وإذا كان معظمهم من مواليد فلسطين فإن منهم أبناء لآباء الذين جاءوا مع موجات الهجرة الثانية والثالثة، وحلموا بمجتمع جديد في فلسطين، ومنهم آخرون ولدوا خارجها ووصلوا إليها في طفولتهم وكان يجمعهم جميعا شعور واحد وهو العمل على تثبيت دعائم الاستعمار الاستيطاني، وهو الشعور الذي يصفه «ليختنبرغ» بأنه شعور عنصري أكثر من كونه شعورا قوميا^(١٥). إن هؤلاء لم يكونوا يعرفون سوى ثقافة واحدة، هي الثقافة العربية الإسرائيلية، ولم يتعلموا سوى لغة واحدة هي العربية (باستثناء قسط من الإنجليزية التي تعلموها في المدارس) تلك اللغة التي وضعوها مع لبن أمهاتهم وتلفظوا بها في طفولتهم وقد كانوا جميعا على اتصال، منذ البداية بتلك المجموعة النشطة من اليهود التي كانت تطمح في إقامة مجتمع إنساني جديد يقوم على العدل الاجتماعي وحياة التعاون، وقد عاشوا منذ البداية في «الكيبوتس» و«الكيبوتسات». وقد بدأ هؤلاء الكتاب يصفون الحياة الجديدة ولكن هذا الوصف جيلا وحلوا، كما أنه لم يكن نابعا من مشاعر الإحباط والدمعة، ولكنه كان بمثابة أسلوب طبيعي يكشف مجموعة المشاكل التي أساطت بالحياة الجديدة المتقلبة.^(١٦)

ولقد تأثر هؤلاء الكتاب بموجات الأحداث الكبيرة التي قادت الاستيطاني الصهيوني في الأربعينيات، حيث انهار في ذلك الوقت المركز اليهودي الكبير في شرق أوروبا من أساسه وانقطع الأبناء في فلسطين مرة واحدة عن حياة آبائهم خارجها. وفي حقيقة الأمر، فإنهم لم يشعروا بهذه الكارثة من أعماقهم لأنهم كانوا بعيدين عن هذه الأحداث، مكانا وروحا، ومن حيث أسلوب الحياة، وبعيدون أيضا عن التفاصيل الدينية لليهود خارج فلسطين. وقد حدد هذا البعد ملاحظتهم كيهود من فلسطين فقط، تمزقوا من عبء الأجيال، ومن المتخلفات التي تراكمت على العقلية اليهودية خارج فلسطين، وأصبحوا يهودا جديدا بلا تراث.^(١٧)

ولقد مال عدد من هؤلاء الكتاب في بداية الأمر إلى القصة الروائية فكانت قصصهم ركيكة في مظهرها وعملية في معناها، وربما لم تتجرف الغالبية من بينهم وراء الأحداث التاريخية، ولكنهم ارتبطوا ببينة الحياة وبدقائق الأحداث اليومية وتعمقوا في نفسية الإنسان لكشف خباياها. ونظرا لأن هؤلاء الكتاب كانوا يعيشون في الاستيطان الجديد المتفرض على العالم كله فإنهم لم يتأثروا بالكيان الاجتماعي المعاصر فحسب، بل تأثروا أيضا بالكيان الأدبي، حيث كانوا يعيشون في الاستيطان الجديد بكل أشكاله والذي يعتبر نقطة التقاء العديد من الثقافات ويتدفق حيوية بكل المشاعر الجديدة في العالم. وخاصة في أمريكا أمثال: «مارسل بروست»، «أندريه جيد»، «جيمس جويس»، «توماس مان» فتأثروا بأساليبهم التصويرية وأصابعوها إلى أساليبهم وصورهم وكأنهم يقومون بعملية تهجين سواء في مفهومها النفسي أو في أساليبها التقنية، فأخذوا عنهم فلسفة الختمية، حيث يرى الإنسان نفسه في نطاق شروط مادية نفسية ولا يمكن تغييرها وإذا تصارع معها لتستكون نهاية الفشل والانحطاط والموت. ومن هنا تجمعت لديهم الإثارة لكشف الجانب الوحيي الذي في الحياة والمخاوف والعقبات التي تقصد الإنسان.^(١٨)

وبالإضافة إلى ذلك فقد تأثر هؤلاء الأدباء بالكتاب العبريين السابقين وخاصة «جنسين» (١٨٧٩-١٩١٣)، و«برنر» (١٨٨١-١٩٢١)، و«شوفان» (١٨٨٠-١٩٧٣) وذلك كضرورة من ضرورات التطور، وكمرحلة إضافية في سلم الأدب العبري، وأخذوا عنهم التركيز على وصف الإطار الخارجي للإنسان على أساس ميوله الاجتماعي، والتصوير الدقيق للطبيعة، ووصف نفسية الإنسان باضطراباتها وتقلباتها. وفي الوقت الذي كان فيه تأثير «جنسين» و«شوفان» بصفة أساسية أدبياً فنياً، فإن تأثير «برنر» كان أخلاقياً اجتماعياً، حيث أثر «برنر» على الجيل الشباب بشخصيته الأخلاقية، وبقوة نقده للمجتمع اليهودي الجديد في فلسطين، وبمطالبتة إحداث تغيرات حاسمة في الإنسان اليهودي. وقد ظهر هذا التأثير واضحاً في أدب «موشيه شامير»، و«ناتان شاحم»، وأهارون ميخدة وآخرين. أما تأثير «جنسين» فكان في الحبكة الخارجية التي تركزت في الإعلان المتتابع من الشعور وسأواء الشعور عند البطل كما أخذوا عنه كيفية التعبير عن حياة الإنسان بكل انفعالاته الداخلية.^(١٩)

أما بالنسبة للجانب الزمني فإن هؤلاء الكتاب لم يصلوا إلى توحيد مفهوم الوقت. فالوقت يقاس عندهم إما بالأعمال الخارجية الموصولة، وإما بالتأملات وطول الفكر.^(٢٠)

إن الرجل الأول من كتاب القصة القصيرة في الأدب العبري الحديث غالباً ما كانوا يتحدثون بالسنة أبطالهم فكتبوا ب«إليش» وبعض اللغات الأخرى مثل الروسية، والبولندية، والألمانية، وذلك من خلال كتاباتهم بالعبرية التي كان يغلب عليها أسلوب العهد القديم، وتبعهم في ذلك كتاب القصة القصيرة في بداية فترة «المسكالة» الذين تأثروا إلى حد كبير بكتابات أسلافهم حيث نجد أن أبطال «عجبة صهيون»، و«الناطق»، و«التائه» في دروب الحياة» قد تحدثوا جميعاً بلغة الأنبياء والحكماء البليغة. وإذا كان «مندلي موخير سفاريم» هو الذي بدأ عملية المزج بين لغة أبطاله ولغة الحديث الدارجة، ثم تبعه «بياليك» و«عشرون» و«شتيان» و«هزاز» و«نجحوا» في التعبير عن أبطالهم بلغة المستمدة من لغة الحياة مما أدى إلى إثراء اللغة العبرية ثراء كبيراً، فإن الكتاب بعد قيام الدولة قد تمكنوا تماماً من أن يزيلوا الحاجز بين لغة البطل ولغة الحديث الشائعة في الحياة. وقد حدث ذلك لوجود صور جديدة تناوها الأدب مما كان يدفع بالأدباء لاستنباط أساليب لغوية جديدة للتعبير عن هذه الصور وعن أبطالها وليس ذلك لأن هؤلاء الأبطال لهم عالم يختلف عن عالم الآخرين فحسب ولكن بصفة أساسية لاختلاف نوعية البطل والمتحدث بلسانه ولذلك نجد أن أساليب هؤلاء الكتاب تحتوي على بعض التعبيرات الشائعة الاستعمال، والحكم والأمثال، والدعابات كاتعكاس لتصوير المجتمع بكل تياراته المختلفة.^(٢١) وقد اهتمت القصة العبرية القصيرة بعد ١٩٤٨ بتصوير الطبيعة الفلسطينية، وتناول المشاكل الاجتماعية، ووصف الحياة في المستعمرات اليهودية وكذلك وصف حرب إسرائيل، وتصوير العلاقة بين اليهود والعرب في فلسطين بعد قيام الدولة.^(٢٢) ومن أشهر كتاب القصة العبرية القصيرة بعد ١٩٤٨ «أشير براش»، و«حاييم هزاز»، و«يوسف أريضا»، و«مردخاي طيب»، و«زهار سميلاتسكي»، و«بنيامين نموز»، وأهارون ميخدة، و«موشيه شامير»، و«مسحق أورياز»، و«هاموس عوز».

المفهوم الإسرائيلي عن الشخصية العربية

تحتوي المجتمعات العربية بصفة عامة على ثلاثة أنماط رئيسية من البشر يتميز كل نمط منها بخصائص

اجتماعية ونفسية واقتصادية معينة رغم وجود بعض التداخل بينها: كثرة غالبية تقطن في الريف وتشغل بالزراعة، وقلة قوة متزايدة في العدد والنسبة تسكن المدن وفيها يتركز معظم النشاط السياسي والاقتصادي والثقافي، وهي الفئة التي تتعرض أكثر من غيرها للمؤثرات في الخارج، ثم قلة أخرى متناقصة في العدد والنسبة من البدو الرحل الذين ينتقلون وراء المطر للرعي وتحكمهم معايير القبيلة وتقاليدها أكثر مما تحكمهم القوانين المكتوبة. (٢٣) ولذلك فإن تناول الشخصية العربية في أي مجتمع عربي يجب أن يشمل الشخصية الريفية، والشخصية الحضرية، والشخصية البدوية ولكننا سنلاحظ ونحن بصدد استعراض صورة الشخصية العربية الفلسطينية في المفهوم والأدب العربي أن النماذج الأدبية اقتصر على تناول شخصيتي الفلاح والبدوي مع تجاهل الشخصية الحضرية في المجتمع الفلسطيني بهدف تحقير وتغييب هذه الشخصية على الرغم من أنها تمثل أكثر من ثلث حرب فلسطين. (٢٤)

وبالنسبة للمفهوم الإسرائيلي عن الشخصية العربية فإنه لا يوجد مفهوم واحد ولكن هناك ثلاثة مفاهيم رئيسية: تصور الصغرة الإسرائيلية (التقليدية والمعاصرة) للعرب، وتصور العلماء الإسرائيليين لهم، وتصور الرأي العام الإسرائيلي. (٢٥)

ويتقسم تصور الصغرة الإسرائيلية إلى ثلاث صور:

١- البويرية: نسبة إلى «مارتن بوير» وتعترف بالنظرة المعتدلة للعرب على أساس أنها تعترف بالظلم التاريخي الذي وقع عليهم، والذي تمثل في طردهم من ديارهم يزعم أن شعباً بلا أرض قد وجد أرضاً بلا شعب، ويدعون إلى التعايش على أساس أنه لا يوجد حق كامل للفلسطينيين في التراب الفلسطيني وأصحاب هذا الاتجاه يؤمنون بصواب الحل الصهيوني للمشكلة اليهودية، وقد انتهى هذا الاتجاه ولا يعبر إلا عن لحظة تاريخية من لحظات الوعي اليهودي. (٢٦)

٢- البنجرية: نسبة إلى «بنجريون» وتركز على أن العرب لا يعرفون سوى لغة القوة والردع، وهذه الصورة لا تعكس صورة هذا الفريق من الصغرة التقليدية الإسرائيلية فحسب، ولكنها تعكس أيضاً عدوانية المشروع الصهيوني نفسه والأساس الإرهابي والتوسعي الذي يقوم عليه. (٢٧)

٣- الوائيمانية: وهي لا تقل في اتجاهها العدواني إزاء العرب عن الصورة البنجرية وتزمتها تجاه الشخصية العربية. (٢٨)

أما الصغرة الإسرائيلية المعاصرة فترى أن الشخصية العربية تتسم بـعدوانية أصيلة ونخب الصراع والحرب وترجع هذه العدوانية إلى الإسلام الذي نادى بسمو المسلمين على غيرهم بالإضافة إلى أنه دين نزعة حربية، كما ترى هذه الصغرة أن الشخصية العربية تتسم بالانفعالية التي ترد إلى الضعف الحضاري، وأنها تعاني من أزمة هوية أدت إلى شعورها بالإحباط. أي أنها ترى عقلانية الإسرائيلي مقابل انفعالية العربي، ومسألة اليهودي مقابل عدوانية العربي، وتقدم الإسرائيلي مقابل تخلف العربي، وواقعية الإسرائيلي مقابل الأوهام التي يعيش فيها العربي. (٢٩) ويرى العلماء الإسرائيليون أن الشخصية العربية تتسم بالجمود والتصلب وغير قادرة على تجاوز سلباتها العديدة نتيجة سياسات هزيمة تتسم بها. (٣٠)

وبالنسبة لمفهوم الرأي العام الإسرائيلي عن الشخصية العربية فإن اليهود لم ينعوا كثيراً بالتفكير في مشاكل

العرب وشعروا تجاههم باللامبالاة التي تفوق في رسوخها الشعور بالشك فيهم، كما أن معظمهم يؤيد سياسات الحكومات الإسرائيلية الخاصة بفرض القيود العنيفة على العرب بزعم أن اعتبارات أمن إسرائيل لها الأولوية على حقوق العرب الإنسانية ومن ناحية أخرى يتكبرون بحقوق اللاجئين الفلسطينيين. وبصفة عامة فإن العرب يتسمون في نظر الغالبية العظمى من الإسرائيليين بأنهم كسالى، وكذاهم منخفض، وتلومهم مشاعر الحقد تجاه إسرائيل، وهم قساة وخونة، وجبناء. (٣١)

صورة الشخصية العربية في الفكر الصهيوني

إن صورة الشخصية العربية الفلسطينية في الفكر الصهيوني لا تختلف عن المفهوم الإسرائيلي لهذه الشخصية. فالشخصية العربية الفلسطينية لم تكن تميز حتى عام ١٩٤٨ على أنها شخصية عربية فلسطينية لحسب وذلك على أساس أن السكان الأصليين لفلسطين كانوا يسمون عرباً سواء في المؤلفات ذات الطابع النظري، أو في اليوميّات الاستيطانية أو الروايات أو المراسلات الدبلوماسية وذلك يرجع لسببين: إما لكون العرب كانوا كتلة بشرية واحدة تتنوع عبر تقسيمات إدارية وليس عبر تقسيمات سياسية إقليمية يشكل كل منها دولة كما هو الآن (٣٢). أو أن ذلك فكر صهيوني خطط يهدف إلى نزع اسم الشعب العربي صاحب الحق في هذه البلاد وهو الشعب الفلسطيني. ونجح نزع السبب الثاني لأنه عندما كانت الشعوب العربية موزعة عبر تقسيمات إدارية كان كل شعب يسمى باسمه، ولكن اليهود صعدوا إلى نزع الهوية الفلسطينية عن عرب فلسطين حتى يمهّدوا لفكرتهم «أرض بلا شعب لشعب بلا أرض» (٣٣) وكانت صورة العربي الفلسطيني في الفكر الصهيوني هي صورة البدوي المجهي الجاهل وقد كتب «أحاد هعام» (٣٤) عام (١٩٩١) يقول: «العرب رجال صحراء، إناس جهلة لا يرون ولا يفهمون ما يجري حولهم» ثم تطورت صورة العربي الفلسطيني من بدوي إلى فلاح وذلك نتيجة الاصطدام الصهيوني بالواقع في فلسطين وحيث اعتقد الصهاينة أنهم في موقع أخلاقي وحضاري لا يقاس بالعربي الفلسطيني ولذلك فقد صور على أنه أقرب إلى المتسول من أي شيء آخر، وأنه متخلف ومنحط وتلتصق به كل صفة سيئة وكل عادة ذميمة، كما أنه لئس وقدر وبالتالي فإنه ليس جديراً بأن يمتلك الأرض.

وقد أضيفت صفات أخرى للعربي الفلسطيني بعد تنفيذ وعد بلفور وظهور الفلسطيني المقاتل من أجل حقوقه المشروعة حيث وصف بأنه إرهابي وجبان ومتوحش ومثير للرعب، وأنه لا يقوم بعملياته العدوانية إلا في الليل أما النهار فإنه يرتدي لباس المسكنة والضعف (٣٥) ويقول «أحاد هعام»: «إن المستوطنين الصهاينة يعتقدون أن العرب جيماء متوحشون، يعيشون مثل الحيوانات ولا يفهمون ما يدور من حولهم». (٣٦)

ولم يبق المفكرين الصهاينة عند هذا الحد بل تمادوا في تشويه صورة العربي (بما في ذلك الفلسطيني) وتحقيرها، فهو محترق ومزدرى بحيث لا يمكن لأحد أن يأخذه مأخذ الجد وليسه تراث هريق من شهادة الزور، وتراث أقرق من القتل والإجرام صار طبيعة ثابتة فيه، وأسلوب شيطاني من التخلف والغدر (٣٧). ويقول «ج. كوهين»:

«إن العربي مجرد مخلوق غريب، يرتدي جلباباً عميقاً، وغطاء قدراً للرأس وتلف زوجته بثوب: أبيض، ويسير أطفاله حفاة وليس من مجال الخطأ تحديد هويته فكل شيء يتعلق به، مادياً كان أم معنوياً ينطق بصفاته، إنه ليس قدراً فحسب بل هو أيضاً لئس، وكذوب، وكسول، وهذواني». (٣٨)

ويبدو أن إصرار المفكرين الصهاينة على تشويه صورة العربي الفلسطيني كان بهدف نزع صفة الآدمية عنه حتى يهروا لأنفسهم معاملته بقسوة واضطهاده وطرده من أرضه .

الشخصية العربية في القصة العربية القصيرة قبل ١٩٤٨

إن صورة الشخصية العربية سواء كانت في المفهوم الإسرائيلي أو الفكر الصهيوني لا تختلف عنها في الإنتاجات الأدبية الثرية التي ظهرت في بداية هذا القرن . فعلى سبيل المثال يذكر «موشيه سميلانسكي» المشهور بالخوارجا موسى (١٨٧٤-١٩٥٣) في سيرته الشخصية أنه عندما قابل العرب لأول مرة في طريقه من «يافا» إلى مستعمرة «ريشون لتسيون» كان غير مرتاح ، وشعر بالقلق والغضب ، وذهل عندما وجدهم هناك حيث يقول :

«ماذا يفعل هؤلاء العرب هنا ؟ لماذا هم فقراء ، وقلرون بيننا الأرض حول قريتهم جيدة وخصبة . . . إنهم همجيون ويكونون سعداء ويعيشون في سلام عندما يستقرون ، ولكن عندما يبيعون يصبحون قتلة . يقتسمون خبزهم المتأفف مع الشخص الجائع الفقير ، ولكنهم يرتكبون القتل من أجل ما يريدونه ولا يستطيعون تحقيقه» . (٣٩)

وهنا يريد «موشيه سميلانسكي» توضيح أن العرب غير جديرين بملكية الأرض ولا بزراعتها ويصف شخصية «عبدالله بن الشيخ المجز» في قصة عاتشة فيقول :

«إنه شخص صغير وديميم ، ووجه شريرة مليشة بالغبية والكراهية وانفعالاته العاطفية مبتذلة . إن عبدالله يلهث وراء النقود ويحسبها ، ولا يمكن أن يكون عمل ثقة ، ولا يصون كلمته أبدا . إنه يصون فقط الكراهية تجاه أي شخص يتعرض لطريقه» . (٤٠) ويصف «إسحق شامي» (١٨٨٩-١٩٤٩) العربي في قصة «انتقام البطارقة» بالعنف :

«أبدأ بفك في بطء زواير صدرتي ، وينزع الكوفية من حول عنقه البدين الذي اختفى تحت قفطانة . فظهر صدره الأسود اللون ، وكان شعره الأسود طويلا ، خشنا . . . وحيثما حول جسمه العريض تجاه الباب المؤدى إلى الرواق» . (٤١)

كما يصف البدو فيقول :

«يمكنك أن تلمع جفاف الصحراء ، ووجه الشمس في سمرتهم ووجوههم المتجمدة ، وتبرز أنوفهم الحطاطية من بين أغطية الرؤوس الملونة كمناشير الطيور الحادة ، وعيونهم متوهجة وكأنها كانت في النار» . (٤٢)

وهنا نجد أن «شامي» لم يختلف كثيرا عن «موشيه سميلانسكي» في وصفه للعرب . وفي هذا الصدد تقول «ريزادومب» :

«إن الصفات التي وصف بها «سميلانسكي» العرب في قصصه القصيرة تشبه تلك الصفات التي وصف بها «شامي» أبطاله : إن طباعهم الحادة وغضبهم السريع وصراخهم من أجل الانتقام ، وصيانتهم لشرفهم هي الصفات السائدة للخصائص المتغيرة في كلتا الحالتين حتى وإن اختلف فكر الأدباء إزاء الأسباب والحالة التي أدت بهم إلى ذلك» . (٤٣)

وإذا كان «موشيه سميلانسكي» قد وصف العرب بأنهم «مجيون، وقذرون، ووصفهم «شامي» بالمتف وحده الطباع فلان «إسرائيل زارحي» (١٩٠٩-١٩٤٧) وصفهم بأنهم عديمو الشفقة ولا توجد رحمة في قلوبهم حيث يصف عرب إحدى القرى العربية أثناء المعارك التي دارت بين الأتراك والقوات البريطانية في قصة «قرية السلوان» بقوله:

«يدخل عرب القرى بين الثيران ليجردوا القتل، ويسرقوا الجثث فيقطعون الأصبع الذي به خاتم أو يأخذون السنة الذهبية من القم». (٤٤)

وهكذا فإنه يريد أن يصور الشخصية العربية الفلسطينية بأنها شخصية بشعة تصنف بالإجرام واللموصية.

وهكذا نرى أن الشخصية العربية سواء في المفهوم الإسرائيلي أو الفكر الصهيوني أو الأدب الثري العربي في بداية هذا القرن هي شخصية البدوي أو الفلاح، الجاهل المنحط، القذر، المتوحش، الذي تلتصق به كل صفة سيئة، وكل عادة ذميمة، وشخصيته أيضا هي شخصية الإرهابي الذي يثير الرعب والفرع. وهذه الصفات لا تعكس صدقا أدبيا نابعا من الأدباء عند تصويرهم لهذه الشخصية، ولكنها تعكس فكرا صهيونيا موجها يهدف أساسا إلى تشويه صورة هذه الشخصية وتعييبها بهدف تحقيرها من ناحية وإظهار تفوق الشخصية اليهودية، من ناحية أخرى، والدليل على ذلك شيوع نفس هذه الصفات في القصة العربية القصيرة من (١٩٤٨-١٩٦٧) كما سيتضح لينا بعد.

الأدباء والنماذج الأدبية التي تناولت الشخصية العربية (١٩٤٨-١٩٦٧)

كانت الشخصية العربية من بين الموضوعات التي تناولها الأدباء الإسرائيليون (١٩٤٨-١٩٦٧) في كتاباتهم القصصية. ويرى النقاد الإسرائيليون أن هؤلاء الكتاب قد تميزوا في كتاباتهم عن الشخصية العربية بالواقعية وذلك بخلاف من سبقوهم في العشرينات والثلاثينات الذين تميزت كتاباتهم بالرومانتيكية (٤٥).

وقد ضمت الفترة الزمنية (١٩٤٨-١٩٦٧) العديد من كتاب القصة القصيرة ممن تناولوا الشخصية العربية في كتاباتهم. ومن هؤلاء الكتاب من ينتمي إلى جيل فلسطين أي جيل ما قبل ١٩٤٨، ومنهم من ينتمي إلى جيل الدولة أي جيل ما بعد ١٩٤٨، وهو الجيل الذي يسمى «بالوجة الجديدة». وفيما يلي سنلقى الضوء على عدد من هؤلاء الكتاب وهم الذين سنستعين بنماذج من إنتاجاتهم الأدبية لنوضح كيف صوروا الشخصية العربية في كتاباتهم

١- نماذج من الأدباء اللذين نشأوا في فلسطين

١- مردوخاي طيب: (٤٦) يتميز في كتاباته القصصية بالقدرة على حشد الشخصيات والأحاسيس والانفعالات حول نقطة رئيسية واحدة يصل فيها إلى الذروة (٤٧) كما أنه يجيد تصوير النماذج التي يتناولها وكشف الأحاسيس والانفعالات الكامنة فيها. ويلاحظ أن معظم قصص «مردوخاي طيب» تدور حول فترات من التاريخ اليهودي وخاصة تلك التي تتعلق بيهود اليمن سواء قبل نزوحهم إلى فلسطين أو بعد هجرتهم إليها واستيطانهم فيها. (٤٨)

عالم الفكر

وتعتبر قصة «قيثارة يوسى» (كنوروشل يوسى)^(٤٩) من أهم أعماله الأدبية وهي إحدى قصص مجموعة «طريق تريا» (ديرخ شسل عافار) ويصف من خلالها واقع يهود اليمن في فلسطين، ويتناول بالإشارة عرب فلسطين ويرجع إليهم السبب فيما حل باليهود من كوارث وآلام.

والقصة تحكي قصة حياة «يديدا» الأرملة اليهودية العجوز التي نزحت من اليمن وأقامت مع اليهود في فلسطين وفقدت ابنها الوحيد «يوسى» أثناء الحرب مع العرب، وضلت يديدا طريقها في المستعمرة في وقت شديد الحرارة وهي تحمل تحت إبطها قيثارة ابنها «يوسى» لتعطيها إلى أصدقائه، وفي الطريق تقابل عددا من أصدقاء «يوسى» فتدعوهم لمتزلفا لتحكي لهم عنه، ولكن ما حكته لم يكن سوى قصة حياتها هي، قصة المأساة التي كانت تعيشها منذ ولادتها لابنها الوحيد وما ألم بها من حزن بعد فقدائها إياه على أيدي عرب فلسطين.

وقد حشد «طبيب» أكثر من عشر شخصيات في القصة التي تصل إلى حوالي خمس وأربعين صفحة من القطع الصغير، وتكمن من أن يوظف القصة لإذكاء الروح اليهودية في أبناء جيله، حيث يذكرهم دائما بأن العرب هم سبب الكوارث التي تحمل باليهود، وأنهم - أي اليهود - موضع سخرة بالنسبة للعرب، فعل الرزم من أنه وصف إحدى شخصيات القصة - يونا - بأنها مجنونة وشكلها قبيح ومرعب ويخيف ويثير للسخرية والاستهزاء إلا أنه يذكر بأن الذي يستهزئ منها هم الشباب العرب وليس اليهود. وبالإضافة إلى ذلك فإنه أوضح أن يهود اليمن يعيشون في فلسطين في أدنى المستويات، في أكواخ مهملة وقبيحة مليئة بالفقاعات، ويعملون في أعمال البناء.

٢- يزهار سميلانسكي:^(٥٠) أول أديب إسرائيلي يولد في فلسطين ويعبر من خلال إنتاجاته الأدبية عن تجربة الإنسان اليهودي في صراعه مع البيئة الفلسطينية، وركز في كتاباته القصصية على التعبير عن الإحساس بالطبيعة الفلسطينية واللقاء مع الشعب الذي يعيش في إسرائيل، وضرورة القيام بحرب دفاعية شرسة من أجل الحياة، والتعارض بين العالم النفسي للفرد، والوحدة الجماعية للمجاعة التي تخضع لرغبة الفرد لسياساتها.^(٥١)

ويقول «ي. كشت»: إن «يزهار» يعتبر مصورا أكثر قاصا ويصفه خاصة بالنسبة للقصة الواقعية التي يجب أن يظهر فيها قدرة القاص الحقيقية على الحكمة القصصية حيث نجد أن قصصه يغلب عليها تصوير الجو العام من ناحية والأحاسيس والمشاعر الداخلية لإبطاله من ناحية أخرى.^(٥٢)

ومن أهم أعماله الأدبية قصة «خربة خزعة»^(٥٣) ١٩٤٩ وهي قصة ذات حبكة قصصية بسيطة جدا تدور حول مجموعة من الجنود الإسرائيليين صدرت إليهم الأوامر باحتلال قرية غريبة وإجلاء سكانها عنها وكان لقيام الدولة أثرا كبيرا على هؤلاء الجنود. فالشعور بالقوة والسلطة والجيش المحتل جعلهم لا يتبهنون لعناء المزارعين العرب المسنين والأطفال والنساء الذين طردوا من بيوتهم وحقوقهم فقاموا بأعمال قاسية بلا رادع وبلا سبب أممي أو عسكري لأنهم كانوا يتعاملون مع مدنيين عزل من السلاح الأمر الذي أثار «يزهار» فانقد هذه الأحوال وهو لا يعبر عن الشعور النفسي الخاص بالبطل الموجود في الواقع القتالي كموضوع رئيسي في تفكيره ولكنه يركز على الحالات السائدة خارج إطار التوتر القتالي ويصف مظاهر القوضى والعنف

والتكسير والتحطيم والقتل والصراخ والعيول . فسكان «خزعة» لم يقاوموا الاحتلال نهائياً ، أي لم تكن هناك معارك ولم تكن هناك أي محاولة للدفاع من جانب العرب العزل من السلاح .

وهناك قصة أخرى على نفس الدرجة من الأهمية كتبها «يزهار سميلانسكي» عام ١٩٤٩ أيضاً وهي قصة «الأسير»^(٥٤) . يصف من خلالها عمل مجموعة من الجنود اليهود في إحدى القرى العربية أثناء هدوء حرب ١٩٤٨ . والحبكة القصصية هنا لا تدور حول طرد سكان القرية ولكنها تدور حول أسر راعي عربي والتحقيق معه من خلال أربعة محاور رئيسية : إلقاء القبض على الراعي العربي وغنمه بواسطة مجموعة من الجنود ، وذهاب الراعي الأسير إلى الموقع العسكري ، والتحقيق مع الأسير في الموقع ، وإرسال الأسير في عربة جيب إلى معسكر القيادة .^(٥٥)

ويقول «دان مرون» : إن هذه القصة مثل بقية قصص «يزهار» أثارت اهتماماً كبيراً بسبب التحفظ الواضح من أي تطرف قومي غير إنساني ، ورفض البطولة الرخيصة وتعليم الجيل الشاب في إسرائيل ضرورة احترام العدو عملاً في الإنسان العربي^(٥٦) .

إن هاتين القصتين هما من قصص «يزهار» التي كتبها عن الحرب^(٥٧) ، والدافع الرئيسي لكتابة هذه القصص هو دافع المقارنة التصويرية لجماعة غريبة من الفزاة ، ولطبيعة هادئة غير قادرة على مواجهة هؤلاء الفزاة وليس في إمكانها إلا أن ترد بالاستغراب والدهشة مع ملاحظة أن قصة «الأسير» قد تميزت بالعمق الدرامي والفني الذي أضفته قصة «خزعة»

٣- أهaron مجيد : كتب العديد من الروايات والقصص والمسرحيات التي تحتوي على عناصر كثيرة من السير الشخصية^(٥٨) ، تحرك فيها من الواقعية في إنتاجاته الأولى إلى السريالية ثم إلى الواقعية مرة أخرى ، وترجمت معظم أعماله إلى عدة لغات أجنبية . وهو من أبرز الكتاب الذين مالوا إلى الأسلوب الفكاهي حيث تمثل الفكاهة عنده العمود الفقري بالنسبة لإنتاجاته الأدبية كلها .^(٦٠)

ومن أبرز القصص القصيرة التي تناول من خلالها الشخصية العربية الفلسطينية قصة «الكنز» (همطسون)^(٦١) . وقد وصل فيها مجيد إلى قمة الأسلوب الساخر اللاذع في تناوله لهذه الشخصية . وتدور أحداث هذه القصة في إحدى القرى العربية التي استولت عليها السلطات الإسرائيلية . وهي تفتقد الحبكة القصصية ولكنها تعتمد على التصوير الدقيق ، تصوير الطبيعة وتصوير النفس العربية وانفعالها وأحاسيسها الكامنة . وعلى الرغم من تعدد الشخصيات في القصة إلا أنها جميعاً شخصيات مساعدة تكمل الصورة التي يريد الكاتب تصويرها ، ويخلق منها النموذج المثير للضحك بواسطة الأسلوب الساخر ، صورة «سليمان» الإنسان العربي الذي طرد هو وزوجته أمينة وابنها علي من منزلهم . «سليمان» هو البطل وهو المحور الرئيسي الذي تدور حوله القصة .

٤- موشيه شامير :^(٦٢) اهتم في أعماله الأدبية بتصوير الصراع العربي اليهودي قبل ١٩٤٨ وكذلك دراسة الاتجاهات الاجتماعية والطبقية ومناقشة المشاكل القومية وانتقاد حياة الكيبوتس . كما تناول الشخصية الإسرائيلية المولودة في فلسطين وصراعها مع الأهداف والقيم الصهيونية التي صاغت شخصيته من ناحية ، والأهداف والقيم التي دافع عنها «شامير» شخصياً من جهة أخرى . كما تناول ظروف المجتمع الإسرائيلي بعد ١٩٤٨ ولأدت كتاباته إقبالاً شديداً لدى الشباب الإسرائيلي .

ومن أهم كتاباته التي تناول من خلالها الشخصية العربية الفلسطينية قصة «الحشخاش المر»^(٦٣) وقد اكتملت هذه القصة كل العناصر البنائية للقصة القصيرة عند «شامير» فنجد أن الحكمة القصصية تقوم على أساس الطبيعة الفلسطينية التي استوطنها اليهود بها تحويه من حدائق الزيتون والمواالح والنخيل ومن مناظر طبيعية جميلة، والمجتمع الإسرائيلي ممثلا في الموشاف ومزارعه ونظمه والأساليب التي يتجهجها المستوطنون فيه لطرد العرب من أراضيهم. كما أن أبطاله أبطال حقيقيون فعلا وليسوا من رسم الخيال. والشخصيات الرئيسية في القصة هي: «أبو فاضل» وزوجته «شريفة» وابنها الرضيع، و«شبيرا» اليهودي الذي يعمل عنده «أبو فاضل» وأسرته، و«سليمان» ممثل لجنة الموشاف. وتعتمد هذه القصة على الديالوج بين «شبيرا» و«أبي فاضل» ويصور «شامير» الصراع النفسي داخل «شبيرا» ويغوص في أحاقه مصورا مشاعره وأحاسيسه. «أبو فاضل» بالنسبة له كل شيء ولكنه لا يملك إلا تنفيذ الأوامر، ولا يستطيع منع قرار طرده ولذلك نجاهه لا يقوى على إخبار «أبي فاضل» بقرار الطرد مرة واحدة، حيث يحاول أن يجد سببا ليجهله مبررا لذلك، فينتهي به الأمر إلى أن يبلغه بقرار الطرد حرصا على حياته هو وأسرته، وخوفا من أن يأتي المستوطنون ويقتلوه هو وزوجته وابنه. وهنا يغوص «شامير» مرة أخرى في أحاق «أبي فاضل» ويصور ما ألم به من حزن وألم ويفيض كذلك في وصف أحاسيسه ومشاعره الداخلية.

٥- ناثان شامير: ^(٦٤) من مجموعة الأدباء الشباب الذين يسترحون إنتاجاتهم الأدبية من حياة «الكييوتس» وما يترتب من مشاكل. وهو لا يقدم الحلول لهذه المشاكل ولكنه يكتب بعرضها وإن كانت بعض المحاولات التي بهذا أميرا أخرجته من نطاق هذه الدائرة الضيقة.

ولشامير إنتاجات قصصية كثيرة من أهمها مجموعة قصصية بعنوان «حجر على فوهة البئر». ومن قصص هذه المجموعة قصة «تراب الطرق» (أفاق هدرانخيم)^(٦٥) وهي أهم قصص «شامير» التي تتناول الشخصية العربية. وقد ركز «شامير» في هذه القصة كعادته على نماذج بشرية يهودية وعرض من خلالها مشكلتين من أهم المشاكل التي تواجه المستوطن اليهودي في فلسطين، وذلك بعد أن قدم وصفا للطبيعة على لسان البطل.

المشكلة الأولى: هي أن اليهود لا يجدون العمل السلائق بهم في فلسطين، ولم يضع الكاتب حلا لهذه المشكلة، والمشكلة الثانية: هي حرب فلسطين وما يلاقونه من معاملة سيئة وهي المشكلة التي لم يقدم لها حلا، ولكنه حذر في نهاية القصة قائلا: «إن العربي ليس صورة مصورة في كتب التاريخ، ولكنه وجود حي يقف على أرضه وينظر في عذاه للأخوين».

٦- حاموس هوز: ^(٦٦) يهتم في كتاباته القصصية بتناول الأحداث العامة التي يكون «الكييوتس» مسرحا لها. ولذلك فإن كثيرين من النقاد أشاروا إلى أن قصصه عبارة عن قصص عن «الكييوتس» وفي الحقيقة أنه رغم أن أحداث قصصه تدور على أرض «الكييوتس» إلا أنها ليست عن «الكييوتس» نفسه. ويرجع ذلك إلى أنه ولد في عالم بعيد عن «الكييوتس»، ولم ينضم إليه إلا وهو في سن الرابعة عشرة. وقد تميزت كتابات «هوز» القصصية باستخدام صورتين أساسيتين من الصور البلاغية وهما التشبيه والاستعارة، ^(٦٧) ويتضح ذلك من أهم كتاباته القصصية التي تناول من خلالها الشخصية العربية. وهي قصة «البدو والرحل والثعبان» (هتفاديم فتسيفع). ^(٦٨) والعناصر الرئيسية في هذه القصة هي «البدوي»، و«جفولا»، و«الثعبان».

وقد استعار الكاتب القهوة ليعبر بها عن مشاعر «جثولا» وكان موفقاً في ذلك لأن «جثولا» مرتبطة بالبدو وحياتها جزء من حياتهم وإذا كانت القهوة هي المشروب المفضل عند البدو فهي أيضاً ذات أهمية خاصة بالنسبة «لجثولا» لأنها تجيد صنعها وكانت سبباً في أن يكون لها مكانة خاصة في «الكيبوتس».

نماذج من الأدباء الذين تربوا في شرق أوروبا

١- أشر باراش: (٦٩) قاص واقعي، وهو من الأدباء العبريين الذين اهتموا إلى حد كبير بأدب غرب أوروبا، وذلك على عكس «برنير وجنسين وبركويتس» الذين تأثروا أساساً بأدب شرق أوروبا ولذلك نجد أن كتاباته يظهر عليها التأثير الغربي أكثر من تأثير الإرث اليهودي على الرغم من اهتمامه بالماضي التاريخي لليهود.

وكان «باراش» ينظر إلى مشاكل الحياة نظرة حزينة كئيبة، ويصورها كما هي كمتطلع إليها دون أن يقدم لها الحلول المناسبة. ويشير «دوف سيدن» إلى أن هذه النظرة الحزينة كانت انعكاساً للواقع الأليم الذي كان يعيش فيه. (٧٠) وقد تميزت كتاباته القصصية بالواقعية التي لا تتجاهل مشاعر النفس وأحاسيسها، وبالمعمق الفني، وكثرة التفصيلات التي تساعد على إيضاح وبلورة الصورة التي يريد إبرازها دون إسهاب في تفصيلات جانبية.

ومن أهم كتاباته القصصية التي تناولت الشخصية العربية (١٩٤٨-١٩٦٧) قصة «الحاج إبراهيم» (٧١) ١٩٥٢ وهي عبارة عن وصف لنموذج من نماذج الحياة اليومية بين حرب فلسطين. وقد جاء الوصف دقيقاً وواقعياً دون إفراط في تفاصيل جانبية حيث ركز «باراش» في وصفه على شيئين رئيسيين وهما «الحاج إبراهيم» بطل القصة، والطبيعة وقدم في سبيل ذلك ما يظهر كل شيء منها في صورة واضحة. والقصة بصفة عامة تنفذ إلى الحكمة القصصية.

وهناك قصة أخرى في هذا المجال وهي قصة «صفية المسيحية». (٧٢) وهي أيضاً عبارة عن وصف لنموذج آخر من نماذج الحياة اليومية لعرب فلسطين. وقد كتبها بنفس الطريقة التي كتبت بها قصة «الحاج إبراهيم» فهي تنفذ إلى الحكمة القصصية، وتخلو من التفاصيل الجانبية ويتم التركيز فيها على وصف النموذج البشري «صفية المسيحية» من ناحية والطبيعة التي تتمثل في المنزل الذي تعيش فيه من ناحية أخرى.

٢- حليم هزاز: (٧٣) خصص معظم كتاباته لتصوير الشخصيات والنماذج والصور، كما خصص بعضها لوصف حياة القرى والزعماء القرويين. ويقول «لختنبروم»: إن «هزاز» تميز في بعض كتاباته بالأسلوب الهزلي مثل «شالوم عليخيم». ولكن في حين أن «شالوم عليخيم» قد أضفى الدعابة على الشخصيات وعلى الأشياء، فإن «هزاز» قد استخدم الدعابة في الموضوعات التي يعرضها دون مغالاة في السخرية. (٧٤)

وقد تميزت كتابات «هزاز» بالقدرة الفارقة على المزج بين اليهود في شرق أوروبا، واليهود في فلسطين، وبالوصف الدقيق لواقع يهود اليمن سواء في اليمن أو في فلسطين، وباتحدثت مع كل شخصية من شخصياته بلغة مناسبة، وبوصف الواقع اليهودي في فلسطين والصراع مع الطبيعة الفلسطينية وعرب فلسطين.

ومن أهم كتاباته القصصية التي تناولت الشخصية العربية، قصة «أبو يوسف»^(٧٥)، ويظلم هو «أبو يوسف» الرجل العربي الحسن الذي يعمل حارساً في أحد السجون البريطانية بفلسطين في نهاية فترة الانتداب البريطاني. وهي عبارة عن ديالوج بين «أبي يوسف» وأحد السجناء اليهود، يريد «هزازه» أن يبين من خلاله مدى بطولية اليهود وإصرارهم على العودة إلى فلسطين وما يتحملوه من مشقة وصعاب في سبيل ذلك. وكذلك صورة العربي الرجل المطحون بين ربح الانتداب البريطاني من ناحية، والاستمرار اليهودي الجديد، من ناحية أخرى، والذي يارت أرضه وزرعه، وسلبت منه ممتلكاته فاضطر إلى تركها والعمل في حراسة السجن. وهذه القصة تعكس نوعاً من التوتر والقلق الناتج من خوف «هزازه» على اختيار القيم اليهودية وضحاياها وتهديد الاستقرار في البلد التي اغتصبوها من أصحابها.

٣- يوسف أرغنا: (٧٦) قاص ملحمي واقعي، يصف الأحداث والأزجة النفسية، ويعطي رأيه فيها بصراحة ووضوح. ويعتبر من الكتاب الذين انتقدوا الحياة القديمة في المهجر بالإضافة إلى تصويره للواقع الجديد في إسرائيل، ولكنه تمجيز عن سائر الأدباء بأن تناولته للواقع اليهودي في إسرائيل لم يكن على صورة واحدة، ولكنه تناول عدة صور متقلبة بين «الكيوتسا» أو «الكيوتس» إلى «الموشاف» ومن «الموشاف» إلى المدينة. ولذلك فإنه يعتبر من الأوائل الذين نقلوا صورة واضحة عن حياة «الكيوتس» و«الكيوتسا»، وحياة القرية و«الموشاف»، وعن حياة العمال الزراعيين، وعمال البناء ونجح في تحديد خطوط تطور الحياة الجديدة.

ويكتب «يوسف أرغنا» قصة من خلال نظراته الخاصة، وهي نظرات المصور الذي ينظر إلى الطبيعة ثم ينسج قصته من خلال وجهة نظره، كما يصور أعمال الإنسان بصراحة ومن خلال الملاممة بين أعمال الإنسان وطابعه ومعيه. ويتميز أسلوبه بالبساطة والوضوح وهو يستعين بكل مظاهر الطبيعة لخدمة حكته الرئيسية، ويصور غرائز الإنسان: أشواقه بالنسبة للمرأة، وجهه للمال، وذلك عن طريق انسجام الأسس الوصفية التصويرية مع الحوار الدرامي.

وقد اختار «يوسف أرغنا» القصة القصيرة لتكون أساساً لإنتاجاته الأدبية، وتميز بالاندماج في شخصياته والتعبير عن مشاعرهم، كما تميزت كل قصة من قصصه بمستوى تقني معين، وكان يعتمد إخضاع اللغة والأسلوب لطبيعة الموضوع حتى يجذب القارئ إليه ويجعله وكأنه في نزعة سريعة بين المناظر والأحوال التي تحدث في السواقع. (٧٧) ومن أهم أعماله التي تناولت من خلالها الشخصية العربية (١٩٤٨-١٩٦٧) قصة «منظر ليلة»^(٧٨) وهي تحكي قصة شخص يهودي اسمه «جلمادي» من مستعمرة «تل تسوك» ذهب إلى المدينة لشراء أدوات لابتدئ المربضة وبنينا هو في الطريق وقع بين أيدي عدد من المدنيين المسلحين (مجموعة من الفدائيين) وهنا يصف أرغنا في بساطة وواقعية. وقصة «الرسام والراعي»^(٧٩) وهي تحكي قصة راعي عربي، كان يرعى الغنم وفيجأة وجد أمامه الرسام اليهودي «ألوني» الذي كان يجلس في خلوة ليرسم بعض المناظر الطبيعية فانتابه القلق لأن هذا المنظر أثار في ذاكرته حادثة قديمة فتصور أن هذا الرسام يجهز التسجيلات لشراء هذه الأرض. وهنا نجد أن «يوسف أرغنا» قد تمكن من أن يعبر في وضوح عن مشاعر العربي وما يتنابه من مشاعر الخوف والقلق إزاء مصير أرضه التي يتم الاستيلاء عليها بعد سلسلة من الإجراءات المختلفة وذلك من خلال الحوار بين الراعي والمصور. وقد ظهرت قدرة «أرغنا» الفارقة على تجسيد مشاعر الراعي في حكاية

«العراف» التي حكاهما الراعي للمصور وأعرب فيها عن قلقه من أن تكون مهمته أيضا تمهيدا للسيطرة على مزيد من الأراضي مما أثار الرعب في قلب المصور خوفا من أن يتخلص منه الراعي حتى لا يكمل مهمته.

٤- يوسف حناني: (٨٠) قاص واقعي، يصف الحقائق كما هي بكل تفاصيلها وقد بدأ حياته الأدبية بكتابة الرواية ثم انتقل بعد ذلك إلى كتابة القصة القصيرة، وذلك على عكس من سبقه من الكتاب اليهود «أمثال» «يوشع بروسف» و«شرا قدري» اللذين بدأوا حياتهم الأدبية بكتابة القصة القصيرة ثم انتقلوا إلى كتابة الرواية في مرحلة لاحقة، وقد تأثر إلى حد كبير «يوسف حاييم برنر». وتميزت كتاباته القصصية بتناول النماذج غير العادية في الحياة، والدقة في التصوير والقدرة الفائقة على التعبير، والاهتمام بالتفاصيل الدقيقة ووصفها مجردة وبواقعية تامة. (٨١) ومن أهم أعماله القصصية قصة «مزمارة أحمد» (١٩٦٠) التي تدور أحداثها على شاطئ نهر البرقون حيث كان «يسرائيك» (شخص يهودي) يجلس ويضع قدميه في المياه الدافئة تاركا نفسه لتمزجات الرياح المليئة بالمياه والشمس، ويشعر فجأة بأن شخصا ما يقف بالقرب منه وحينما يفتح عينيه يجد شابا عربيا اسمه «أحمد» يقف على بعد خطوات معدودة منه وراء جلدع شجرة ومعه مزمارة يعزف عليه. وما أن رأى «أحمد يسرائيك» وهو ينظر إليه حتى انتابه الحرف وبدأ ينظر إليه بنظرات مليئة بالرهبة والرعب. وروى أن هذه القصة تفتقد إلى الحكمة القصصية، إلا أن ذلك قد تلاشى أمام مظاهر الشفقة والرحمة التي حاول «حناني» أن يعبر عنها من خلال تصرفات «يسرائيك». كما وصف «حناني» الطبيعة بدقة متناهية فلم يترك شيئا من مظاهرها التي بدت له إلا وذكرها: الأشجار، والنهر، والمياه الدافئة، والأصواء، والظلال، والفراشات، والرياح والشمس والحيتوانات، والقرى والمستعمرات اليهودية، والطرق الرملية، والمزارع والحدائق.

٥- إسحق أورباز: (٨٢) قاص ملحمي وعاطفي، اتسمت كتاباته القصصية بتناول النماذج الفردية، والتعمق في جوهر الأحداث ويعتمد في كتاباته على قدرته الفائقة على التعبير عما يعيش في صدره من الانطباعات التي تنعكس عن احتكاكه بالواقع. وهو يؤدي دورا بارزا في قصصه ولذلك فإنه يجادل إلهامه علاقة بينه وبين أبطاله ولكن في حذر حتى لا يترك فرصة للقارئ للخلط بينه وبينهم، وربما تبدو هذه العلاقة في وجود تشابه بين اسمه والأسماء التي يختارها لأبطاله.

وتتميز كتابات «أورباز» بضعف البناء العام وخاصة في القصص التي تتناول سير الحياة الشخصية، ويوجد في قصصه إحساس قوي بالواقع الاجتماعي الإسرائيلي. وعلى الرغم من أنه لا يكتفي بوصف المناظر الباردة التي في الطبيعة ويجادل لإيضاح الصور الجانبية حتى ينقل صورة دقيقة للقارئ إلا أنه غالباً ما يغير من وصف التفاصيل الجانبية حتى لا يكون هناك تطابق بين الصورة ومصورها. ويتميز «أورباز» باستخدام الجمل القصيرة، وكسر وحدة الجمل الطويلة باستخدام علامات الترقيم، كما أنه يستخدم بعض الرموز مثل النمل، والشمعدان الفضي التي تتحول إلى محور رئيسي تتجمع حوله مشاهد الحاضر وذكريات الماضي. ويملك «أورباز» القدرة على أن يجعل بطله الرئيسي يتحدث بطرق مختلفة، ويستطيع نقل نقطة التركيز من البطل الرئيسي إلى الصور التي حوله. والبطل النافر في قصصه يتحول وهو في قمة ثورته إلى شخص يطلب الخلاص أو إلى مطارح يبحث عن ملجأ هادي. (٨٣)

ومن أهم القصص التي كتبها «أورباز» وتناول من خلالها الشخصية العربية (١٩٤٨-١٩٦٧) قصة

«على سن الطلقة»^(٨٤) (١٩٥٩)، وهي تحكي قصة أسير عربي وقع بين يدي «أورباز» وهو يتجول بالقرب من قطاع غزة - عندما كان يؤدي الخدمة العسكرية - ليستمتع بشمس الخريف. وبينما كان يسير أمام مغارة تنفوخ منها راحة روث للماعز والجبال، أحس فجأة بشعور غير عادي تجاه هذه المغارة فاعتقد أن هناك شخصا ما يوجد بداخلها، وحاول أن يختبر شعوره الداخلي فدخل المغارة وحيداً رأى بعض الأسماك السوداء البالية، فاجه على الفور إلى دولاب الملابس وما أن فتحه حتى خرج منه شخص عربي طويل القامة وفي يده بندقية، ضغط على الزناد فلم يخرج الرصاصة فألقى العربي ببندقته وسقط على وجهه تحت قدميه وطلب منه ألا يقتله. أخذه «أورباز» بعد ذلك للتحقيق معه في الخيمة ولم يترك شيئاً في الطريق إلا وأشار إليه: الأراضي الزراعية الفاحشة، والأراضي الحرة، والمنازل المهدامة، كما عبر عن الخوف الذي انتاب العربي ومشاعره الداخلية أثناء التحقيق معه.

ورغم وجود تشابه بين «أورباز» في هذه القصة، و«س. يزهار» في قصة «الأسير» حيث يؤدي كل منهما دوراً في قصته، ويتشابهان في وصف الطبيعة إلا أن هناك خلافاً جوهرياً بين تناول كل منهما الموضوع الأسير ويمكن الخلاف فيما يلي:

- ١- حاول «س. يزهار» أن يعبر عن نغمته إزاء ما يحدث مع العربي الأسير وما ينتظر زوجته وأولاده من مصير بائس. أما «أورباز» فهو الذي ذهب بنفسه وألقى القبض على أسيره بدون تعليمات صادرة إليه.
- ٢- عبر «س. يزهار» عن ضيقه إزاء عدم قدرته على إطلاق سراح أسيره خشية ما يلقاه من عقاب بعد ذلك من قيادته، في حين أن «أورباز» كان يمكنه إطلاق سراح أسيره دون أن يرتب على ذلك أي شيء، ولكنه لم يفعل.
- ٣- لم يلحق «س. يزهار» بأسيره أي أضرار ولم يوجه إليه أي سباب أو شتم أثناء اقتياده إلى الموقع العسكري، ولكن «أورباز» كان يوجه إلى أسيره الشتائم والسباب ويركله بقدميه.
- ٤- إذا كانت قصة «س. يزهار» قد أشارت اهتماماً كبيراً بسبب التحفظ الواضح تجاه أي تطرف قومي غير إنساني، ورفض البطولة الرخيصة، وتعليم الجيل الشاب في إسرائيل ضرورة احترام العدو مثلاً في الإنسان العربي، فعل العكس من ذلك، نجد أن قصة «أورباز» تثير القلق إزاء هذا التطرف غير الإنساني والمعاملة البشعة للإنسان العربي.

ملاحم وسهات الشخصية العربية في القصة العربية القصيرة (١٩٤٨-١٩٦٧)

لقد كانت الشخصية العربية من أهم الموضوعات التي تناولها كتاب القصة العربية القصيرة (١٩٤٨-١٩٦٧) ولذلك كان من الطبيعي أن تحظى السهات الخارجية لهذه الشخصية باهتمام هؤلاء الأدباء نظراً لأن السهات الخارجية لأي شخصية تعطي انطباعات خاصة عنها بل ربما تلعب إلى أبعد من ذلك وتعكس بعض الانطباعات الداخلية والمشاعر النفسية لها. وفي إطار ذلك نجد أن الصفات الجسدية والملابس الخارجية هما العنصران الرئيسيان اللذان يكونان ملاحم السهات الخارجية لأي إنسان. وقد حظى هذان العنصران باهتمام الأدباء الإسرائيليين حيث كانوا يحرصون باستمرار على تصوير ملاحم الشخصية العربية من

عالم الفكر

حيث الصفات العامة في تكوينها الجسدي ومظهرها الخارجي بالإضافة إلى التركيز على وصف الصفات الشخصية، والقيم الدينية لحرب فلسطين والأعمال التي يقومون بها والمساكن التي يقيمون فيها. وسوف نستعرض فيما يلي كيف صور الأدباء الإسرائيليون ذلك في كتاباتهم القصصية.

١- الصفات الجسدية

نال وجه العربي اهتمام الأدباء الإسرائيليين حيث يصف «س. يزهار» في قصته «خربة خزعة» الرجل الذي خرج فجأة من باب أحد الأسوار الطينية بعد أن تصور أن الجنود الإسرائيليين قد ابتعدوا عن المكان ولكنه فوجئ بهم أمامه وأطلقوا النيران فوق رأسه فيقول: «لقد خلت ملايح وجهه من دمها ليس إلى حد الشحوب وإنما إلى حد اليرقان والصفرة المخجلة» (أريغنا-ص ٦١).

أما «عاموس عوز» فيصف البدوي في قصة «البدو الرجل والثعبان» عندما كان واقفا يراقب «جنولا» من بين أشجار البستان وهي تثبت زوار القميص العلوي:

«أغلق البدوي عينه المفتوحة ورفع وجهه، وغمز بعينه المراقبة، وكان وجهه شاحبا، وتنتشر في خدييه الشقوق الطبيعية (برزيل - ص ٢٣١) وقد استخدم «عاموس عوز» هذا الوصف هنا ليعزز به وجهة نظره، وهي أن البدوي يقوم بعمل غير شرعي بقيامه بالرعي في المناطق الزراعية، ولذلك فإنه وصف وجهه بالشحوب على أساس أن هذا الشحوب يعكس خوفه من أن يراه أحد من سكان «الكيبوس» ويلحق به الأذى. أي أن الراعي نفسه يعرف أنه ليس له الحق فيما يفعله.

ويصف «اسحق أورباز» في قصته «على سن الطلقة» شخصية العربي «إبراهيم» وهو يجلس بجواره تحت شجرة الجميز، ويخفي له عن ذكرياته، وعن أن أباه وجدته كانا يحكيان له دائما عن هذه الشجرة:

«وضعت السلاح بجاني، ومضغ إبراهيم تبنا، وكان وجهه جامدا يعبر عن البلاء» (أريغنا-ص ٣٩).

وهذا الوصف يعبر عن الحالة النفسية لإبراهيم الذي كان مذهولا مما حدث له حيث وقع أسيرا، ولم يتمكن من تحقيق هدفه، وأصبح مشلولا عاجزا عن التفكير قيدا كالأبله الذي لا حول له ولا قوة.

ويصف «حسيم هزاز» «أبو يوسف» في قصته «أبو يوسف» وهو يتحرك في فناء السجن:

«كان طويل القامة، مقوس الظهر، وكان وجهه ككتلة من الأرض في وقت الجفاف» (أريغنا-ص ١٦١).

واستخدم الكاتب هذا الوصف ليكون مناسباً للعمل الذي يقوم به «أبو يوسف» حيث يعمل ضمن أفراد الحراسة بالسجن، وعادة ما تتميز وجوه الحراس بالجمود والصلابة.

أما «يوسف أريغنا» فيصف الراعي - في قصة «الرسام والراعي» - عندما مر على الرسام وهو ينظر إليه بتعجب كبير قائلا:

عالم الفكر

«كان واضحاً أن الراعي ينظر إلى الرسام بتعجب كبير، وعندما لوح له بيده كانت القشعريرة تغطي وجهه الصلب» (أريخا - ص ٢٢٥).

وصلاية الوجه هنا تعكس شيق الراعي من وجود الرسام وقلقه على الأرض التي يرعى فيها وخوفه من أن يتم الاستيلاء عليها.

وإذا كان وجه العربي قد نال اهتمام الأدباء الإسرائيليين بالوصف عند تناولهم للشخصية العربية فإن عيني هذه الشخصية قد حظيتا بنصيب أكبر من الوصف حيث وصفت بأنها عيون متعبة ومتقلصة تحمّل دأباً وترى في عصبية فيصف «ناتان شاحم» في قصة «تراب الطرق» العربي الذي جرى وراءه «كفتوروفيتس» المحملة بالمربى:

«شاب واحد فقط، ذو وجه صغير، وحيون ضيقة... لم يصب «كفتوروفيتس» بالذهول، قفز من العربة ورفع الولد الذي كان يصرخ بين يديه... كان وجهه ضارباً إلى الحمرة، وعيناه ضامرتان». (أريخا - ص ٣٤٥).

أما «أشر براش» فيصف عيون العرب بأنها دائماً ملتعبة حيث يقول في قصة «صفية المسيحية»:

«كان أولادها الخمسة أولاد عرب بكل تفاصيلهم: الملابس القطنية القلدة، والشعر المنساب على مقدمة الرأس، وربما كان هناك دائماً التهاب مزمن بالعينين» (أريخا - ص ٣٤٤).

والوصف هنا يعكس حالة الإهمال التي يعيش العرب في ظلها، وعدم تمتعهم بالرعاية الصحية الكاملة لدرجة أن التهاب العينين أصبح سمة واضحة فيهم. والذي يؤكد ذلك أننا نجد أن هناك أدباء آخرين يصفون عيون العرب بنفس هذه الصفة «فإسحق أورياز» يصف - في قصة على سن الطلقة - العربي الذي كان في الصورة:

«كان يوجد من بين هذه الصور، صورة لفتاة عربية، وصورة عاقلة لعجوز واحد سقيم العينين». (أريخا - ص ٣٣٨).

كما يصف «عاموس عوز» - في قصة «البلدو الرجل والعبان» - البلدو الرجل وهم ينتقلون من مكان إلى مكان بقوله:

«كان هناك سبيل مقطوع وعيند يتجه شمالاً، تاركا وراءه الأماكن التي كان يستوطنها وينظر متعجباً بعينون متعبة إلى المناظر العاصفة». (بزييل - ص ٢٢٣).

ويصف س. يزار في قصة «خربة خزيمة» عيون العرب الذين كانوا يختبئون بين الحقول بعد أن وصف التل الذي وصل إليه الجنود الإسرائيليون بالعربة الجيب ليشرّفوا منه على الجانب الآخر والأراضي الواسعة المترامية الأطراف والتي بدت أسفل التل فيقول:

«وإذا بتلك العيون المتهمة تحدّق بك من قلب الحقول، إنه صمت النظرة المتهمة تماماً كذلك التي للحيوانات المهانة، تحدّق بك وتصحبك ولا مفرو» (سميلانسكي ٧٧) أما «عاموس عوز» فيصف في قصة

— عالم الفكر —

«البدو الرحل والتمبان» البدو وهم ينتقلون مع أغنامهم من مكان لكان بحثا عن المرى وهربا من الجوع .
«غمهم الأسود مبشر في المناطق تآكل طعامها بأستان قوية وشرية وخطوات أصحابها صامتة وبطيرة
وأصيحهم ترتب كل شيء» (برزيل - ص ٢٢٣) كما يصف في نفس القصة البدوي عندما قابلته «جولا» وسأته
عما يفعله في الظلام وصيا إذا كان لصا أم لا:

لا، حقا لا، أبدي اقتناعا كاملا وعاد للإتسامة . وكانت عينه المفتوحة ترف تلقائيا في عصبية . . .
وانكشش العربي من تأثير الكلمات السريعة وخلق بعينه في الأرض» . (برزيل - ص ٢٣٢) .

وهذا الوصف لا يعكس الحرص والحذر ولكنه بمثابة ستار يحجب انفعالات البدوي عن «جولا» عندما
قالت له متعجبة «لص» فالكاتب يحرص على أن يوضح أن البدوي كان يشعر بأنه قام بعمل غير شرعي وأنه
تسبب في إلحاق الحاسر بمزارع المستعمرة ولذلك فإن عينيه كانتا محمقلان وترفان في عصبية .

كما وصفت هيون العرب أيضا بأنها شاردة ترتعد من الخوف وتبعث على الحيرة والشك والحققد فيصف
«ناتان شاحم» الشاب العربي - في قصة «ترب الطرق» - الذي حاول الهروب من «كفتوروفيتس» قائلا:
«وجهه غاضب، وعينه سوداوان قاسيتان تبتخان على الشك حاققتان تنظران إليهم في كل اتجاه» .
(أريخا - ص ٣٤٥)

كما يصف الشباب العرب الذين كانوا يتنهزون فرصة ابتعاد «كفتوروفيتس» أو اختفائه لينقضوا على المرى
ويلتهموها قائلا:

«اختفى كفتوروفيتس في فتحة البرميل . طالت اللحظات ، كانت العيون الحاقدة تكمن في كل جانب
ويستظر الوقت المناسب» . (أريخا - ص ٣٤٦)

والوصف هنا يوضح مدى الحرمان الذي يعيش فيه العرب ، كما يوضح أيضا المعاملة السيئة والإرهابية التي
يلقاها العرب من اليهود والذي يؤكد ذلك أننا نجد أنه على الرغم من أن «يوسف حنائي» - في قصته مزمار
أحمد - كان يعامل أحمد بلطف ويحاول الاقتراب منه ليعبر عن إعجابه بحرفة على الناي إلا أن أحمد كان لا يزال
خائفا وينظر حوله في رعب وفزع حيث يقول حنائي:

«كان كلامي مزيجا مشوها من العربية والعبرية ، وبدا أن وضوح وجهي قد أزال خوفه ، وبدأ هو يقترب
منني ويلقى حوله بنظرات مليئة بالرعب» . (أريخا - ص ٢٤٩)

وتعرض الأبناء الإسرائيليون الذين تناولوا الشخصية العربية في قصصهم القصيرة إلى وصف أسنانها ،
ونظرا لأن تناولهم كان منصبا على الفلاح والبدوي فإن وصفهم للأسنان جاء مناسباً لهذين النمطين وشاع عنها
في كتاباتهم أنها سوداء ، فيصف «إسمحق أورباز» - في قصة «على سن الطلقة» - صورة «إبراهيم عبدالمحسن
جامولي»:

«كانت له أسنان سوداء ، وأسفاه لقد شوهت الأسنان تلك الابتسامة النابتة من القلب» (أريخا - ص ٢٣٨)

وهذا الوصف مناسب لشخصية «إبراهيم عبدالمحسن جامولي» على أساس أنه فلاح والمعروف عن

الفلاحين عدم الاعتناء بأسنانهم .

ووصفت الأسنان أيضا بأنها مثل أسنان الحيوانات وقد استعار «يوسف أريخا» الذئب من البيئة الصحراوية وشبهه أسنان أحد أفراد العصابة بأسنانه في قصة «منظر ليلة» قائلا:

«بعد أن مشط رئيس العصابة شاريه مرة أخرى بإبهامه وأصبعه ، قام فجأة الرجل المتوحش الذي يكشف أسنانه كالذئب الوحشي» (أريخا-ص ٢١٨) .

ولعل «يوسف أريخا» قد اختار الذئب بالذات ليعبر عن مدى القسوة التي عامل بها هذا الرجل (أحد أفراد العصابة) «أهارون جلعادي» .

كما أن «عاموس عوز» استعار الثعلب من البيئة الرعوية وشبهه أسنان البدوي بأسنانه فوصف في قصة «البدو الرحل والثعالب» أحد البدو الذين قاموا بعملياتهم الانتقامية ضد اليهود قائلا:

«ظهر بلامح وجه مأكرة حتى يمكنه التدمير: مكشوف العينين ، ومكسور الأنف ، ولعابه سائلا ، وفكاه بارزتان ، وظهرت من بينها أسنان طويلة ملوية كأسنان الثعلب» . (برزيل-ص ٢٢٥)

ويبدو أن الكاتب اختار الثعلب بصفة خاصة لأنه - أي الكاتب - وصف البدوي بالمكر والخداع وهذه الصفات من صفات الثعلب .

وجاء وصف الأيدي مناسبة لشخصية الفلاح أيضا حيث وصفت بأنها سمراء ، وخشنة ، وطويلة . فيقول «س . يزهار» في وصفه للعربي المعجوز الذي وقع بين أيدي الجنود الإسرايليين ، في قصة «خربة خزهة»:

«أصبح أثناء حديثه بجوار هيمته ، وأمسك بحزام يطنها بيده السمراء المتبسة» . (سميلانسكي-ص ٥٥)

ويصف أحد العرب الذين كانوا يجلسون تحت الجميزة قائلا:

«إنه شخص ذو شارب غليظ ، كان يجلس في طرف الدائرة ، ويلف بيديه القرويتين السمراوتين» . (سميلانسكي-٦٦)

كما يصف العرب الذين جمعهم من القرية ووضعهم تحت شجرة خارجها فيقول: «وهناك من كتفوا أيديهم الكبيرة الخشنة - أيدي فلاحين - على صدورهم» . (سميلانسكي-ص ٧٠)

وفي قصة «الحاج إبراهيم» - يصف «أشر براش» «إبراهيم» قائلا:

«السمره والصلابة من الرياح والشيخوخة ، قدماء الحافيتان في صندل من المطاط» . (أريخا-ص ١٢٤)

ويصف «يوسف أريخا» الراعي في قصة «الرسام والراعي»:

«وقدما الحافيتان ، والسوداوان لمخبطوان في همجية صحراوية» (أريخا-٢٢٥)

ثم يعرب عن مشاعر الرسام قائلا:

«توقع أن يرى خلف ظهره خنجرًا مصقولًا ، وعينين فيها القتل ، وقدمين حافيتين لينقلا الراعي من

الكمين رويدا رويدا» (أيضا-ص ٢٣٠) وفي قصة «البدو الرجل والثعبان» يصف «عاموس حوز» الرجلين اللذين رافقا الشيخ الذي حضر إلى «الكيوتس» ليعتذر عن أعمال الشباب العرب :

«ثم قام وخرج، هو والرجلان الحافيان اللذان يرتديان جلابيبهما القاتمة». (برزيل-ص ٢٢٧)
كما يصف البدوي الذي تحدث مع «جولا» :

«العربي يوسع ضحكته، ويعني قامته وكأنه يقدم الشكر على جميل كبير. شكرا جزيلا ياسيدي، إنيأما قدميه الحافيتين غرستا في الأرض الرطبة» (برزيل-ص ٢٣١)
ويلاحظ هنا أن وصف القدمين كان شائما بالنسبة للفلاح والبدوي كما كان بالنسبة لوصف الأسنان ولم يكن قاصرا على الفلاح فقط كما كان في وصف الأيدي.

٢- الملابس

امتد اهتمام الأدباء اليهود في تناوهم للشخصية العربية الفلسطينية إلى وصف ملابسهم الخارجية، وكان وصفهم مركزا على الملابس الريفية والبدوية وتجاهلوا تماما وصف الملابس الحضرية وذلك حتى تكتمل الصورة التي عمدوا إلى تصويرها وهي أن الشخصية العربية الفلسطينية إما شخصية بدوية أو ريفية. فأشاعوا في كتاباتهم أن الفلاحين يرتدون قفطانيا ويضعون على الرأس عمامة أو طاقية ويصف «س. يزهار» - في «خربة خزيمة» - العجوز الذي كان يستمع إلى الحوار بين «موشيه وجاي» وقد خيل إليه أن ثمة ترددا في الأمر قد ثار لديها بالنسبة له :

«استدار نحونا، بطاقيه صغيرة على رأسه، ولحية بيضاء، وقفطان مخطط مفتوح على صدره الأبيض». (سميلا نسكي-ص ١٦)

ويصف العربي الذي دفعه «موشي» بقوة داخل العربة :

«بقيت ساقاه، وذيل قفطانه، وصندله يتدلى خارجها وهي تتخبط تخبطات مضحكة». (سميلا نسكي-ص ٢١)

كما يصف العجوز الذي جلس على حجر بجانب أحد المنازل :

«وسرعان ما أراهم ذلك الرجل، ذو العمامة البيضاء، والحزام الأصفر يحاضر أمامنا». (سميلا نسكي-ص ٦٤)

ويصف عربيا من بين أول مجموعة بدأ نقلها بالشاحنات :

«وسرعان ما انبرى من بينهم أحد الرجال بقفطانه المقلع وحزامه ذو الأبزيم الجلدي اللامع». (سميلا نسكي-ص ٨٠)

وفي قصة «الحاج إبراهيم» يصف «أشدر راش» «الحاج إبراهيم» وهو جالس أمام محل الخضروات :

«كان هو نفسه يجلس على عتبة حجرية، ضخم الجسم، يرتدي قفطانا جميلا طويلا، ويلبس حزاما، وعلى رأسه طاقية». (أيضا-ص ١٣٤)

عالم الفكر

ويصف العربي الذي خرج من المنزل ثائرا غاضبا في قصة «صفية المسيحية»:
«وبينا كنت أقت مندمها، ثار في الخارج عربي ذو رأس مكشوف وأخذ يقفز في قفطانه لينجو من الخطر». (أريخا-١٢٧)

أما بالنسبة للبدو فقد وصفوا بأنهم يرتدون جلابيا غامقة، حيث يصف «هاموس عوز» الرجلين اللذين كانا مع الشيخ الذي أحضره إلى مقر سكرتارية «الكيبوتس» وشرحا له ماقام به البدو من أعمال السرقة فيقول:

«ثم قام ونخرج هو والرجلان الخافيان اللذان يرتديان جلابيهما القاتمة». (برزيل-٢٢٦)

ثم يصف البدوي و«جنولا» تنظر إليه بقوله:

«طلعت الفتاة جلابيه الغامق الثقيل وقالت له: ألا تشعر بالحر من جراء هذا» (برزيل-ص ٢٣١)

٣- الصفات الشخصية

وإذا كانت السمات الخارجية لأي شخصية تعطي انطباعا خاصا عن هذه الشخصية وتعكس بعض الانطباعات الداخلية والمشاعر النفسية لها، فإن الصفات الشخصية هي التي تؤكد صدق هذه الانطباعات، وتكمل الصورة النهائية التي توضح هوية هذه الشخصية وانماياتها وأنماط حياتها. ولذلك كان وصف الصفات الشخصية للشخصية العربية في مقدمة الجوانب التي نالت اهتمام كتاب القصة العبرية القصيرة (١٩٤٨-١٩٦٧) نظراً لأن هؤلاء الكتاب قد حرصوا على تشويه صورة العربي الفلسطيني وتحجيرها، وإظهارها في صورة بشعة متوحشة تجسيدا للرؤية الصهيونية للشخصية العربية التي ترى بأنها شخصية تحمل في طياتها قدراً هائلا من الرغبة في الانتقام والوحشية والتعطش للدماء. ولذلك نجد «س. يزهار» يصور - في قصته «خربة خزعة» على لسان «شلومو ويودا» - الطفل العربي الصغير حين يكبر ويكون رجلا بأنه سيكون مثل الحية السامة:

«رأينا كذلك ذلك الشيء الذي كان يدور، والذي لا يمكن أن يكون حين يكبر إلا حية سامة، ذلك الذي هو الآن» (سميلاتسكي-ص ٨٥)

وجاء التصوير بهذه الصورة تبريرا لما يقوم به الجنود الإسرائيليون من أعمال انتقامية ضد العرب رجالا ونساء وأطفالا، وأن ما يقوم به اليهود من أعمال ضد الأطفال إنما هو إلقاء لشرهم حينما يكبرون.

وفي قصة «الأسير» يصف س. يزهار أيضا الشخص الذي كان يجلس على أحد جانبي الصخرة عندما كان الجنود يقطعون الطريق جيئة وذهابا فيقول:

«وخلال هذه الضجة غاب عن ذهننا أن شخصا ما كان يجلس على أحد جانبي الصخرة في المنحدر بين عقبي بندقية وزوجين من الأحذية، إنه الأسير الذي كان يتلوى كالثعبان». (سميلاتسكي-ص ٢٦٥)

وكما جاء التصوير في «خربة خزعة» ليعبر الأفعال الانتقامية للجنود الإسرائيليين ضد العرب فإن التصوير في «الأسير» جاء تبريرا لالقبض على البدوي الذي كان يجلس في حال سبيله دون ما ذنب اقترفه.

أما في قصة «الرام والرامي» فإن «يوسف أريخا» يبين سبب القتل الذي كان يعيش فيه الرام بعد أن تركة الراعي قائلا:

«كان يتوقع أن يرى خلف ظهره خنجرًا مصقولًا، وعينين فيها القتل، وقدمين حافيتين لينقلا الراعي من الكمين رويدا رويدا كحبة مفترسة». (أريخا-ص ٢٣)

والكاتب أراد هنا بهذا التصوير أن يظهر الراعي في صورة بشعة وخطرة، وأنه خائن ولا أمان له وليس عنده مجال للتضام، وأنه من الممكن أن يتسلل خفية كالحية السامة المفترسة وينقض على الرام.

وفي قصة «منظر ليلة» يصف «يوسف أريخا» أحد العرب الذين قابلوا «أهارون جلعادي» وهو يسير ليلا في الطريق بعد أن وصف أفراد العصابة فيقول:

«إنهم طوال القامة وأقوياء، ملتحمون ويرتدون ملابس من الكتان، ويلتفنون بالعباءات وهيرنيم تلمع كالخنافس المامسة، وأسنانهم بيضاء، وأنوفهم دقيقة وأصابعهم مربوطة بأشرطة وكان أحدهم صبيًا، ويبدو كرجل متوحش». (أريخا-ص ٢١٨)

ثم يصف نفس الرجل مرة أخرى في نفس القصة:

«بعد أن مشط رئيس العصابة شاربته مرة أخرى بإبهامه وأصبغه قام فجأة بتوبيخ الرجل المتوحش الذي كشف عن أسنانه كالذئب المتوحش». (أريخا-ص ٢١٨).

وهو يقصد بالعصابة هنا مجموعة الفدائيين التي كانت تقوم بأعمالها الفدائية ضد إحدى المستعمرات، والرجل الذي وصفه بأنه متوحش هو أحد أفراد هذه المجموعة. ولذلك فإن الكاتب وصفه بهذه الصفة ليبين أن هؤلاء الفدائيين يقومون بأعمال إرهابية ضد اليهود.

ويصف «مردخاي طيب» الشباب العرب في قصته «قيثارة يوسى» قائلا:

«لإن يوناه اليوم كما هي ضعيفة وواهنة جسديًا ونفسيًا، أما هؤلاء الصغار الذين يشربونها فإنهم متوحشون بطبيعتهم». (طيب-ص ١٥)

وقد وصف «مردخاي طيب» الشباب العرب هنا بأنهم متوحشون بطبيعتهم ليؤكد على الفكرة التي يريد أن يعبر عنها من خلال قصته وهي أن العرب هم سبب البلاء الذي حل «بيوناه» كما كانوا السبب في مقتل «يوسى».

وحرس الأدباء الإسرائيليون أيضا على أن يظهر العري الفلسطيني في صورة المتسلل واللص ورجل العصابات وذلك حتى يبرروا لأنفسهم مطاردته، ومعاملته بقسوة وعنف وطرده من أرضه وقد تكررت هذه الصورة كثيرا في كتابات الأدباء الإسرائيليين مما يؤكد شيوع المفاهيم الخاصة بتشويه صورة العربي الفلسطيني فنجد أن «س. زهار» يتحدث في قصة «خربة خزعة» عن التعليقات التي تلقاها من قيادته:

«ولا يمكن تقدير هذه الخاتمة النزعة حق قدرها إلا بعد أن تعود إلى البداية، وتستعرض فيها تستعرض ذلك البند الموقر «معلومات» الذي سرعان ما يحلر من خطر متزايد لـ «متسللين» و«نوى عصابات».

(سميلاسكي-ص ٣٧)

عالم الفكر

وفي قصة «منظر ليلة» يصف «يوسف أريخا» الطريق إلى منزل «أهارون جلعادي»:

«وفي الحقيقة أن الطريق مازالت مليئة بمصائب السلب والنهب» (أريخا-ص ٢١٦)

ثم قال عندما وقع «جلعادي» بين أيدي أفراد العصابة:

«وفورا هي.. له أن هذه العصابة هي نفس العصابة التي هاجمت «تل تسوك» منذ ثلاثة أيام».
(أريخا-ص ٢١٧)

ويصف في مكان آخر من القصة أفراد العصابة عندما جلسوا ليأكلوا:

«وجلس هؤلاء وأرجلهم مطوية في شكل دائرة حول النار، منهمكين على مأدبة الغلاء، على عجلة حديدية مقعرة يأكلون فئات الخبز، وكان رئيس العصابة الذي بدا وكأنه أكل وجبة خفيفة عمدا وملغوفاً ببطانية يتأهب للنوم». (أريخا-ص ٢١٩)

وكما ذكرنا من قبل فإن المقصود بالعصابة في هذه القصة هي مجموعة من الفدائيين كانت تقوم بأعمالها ضد إحدى المستعمرات، ووصفها «يوسف أريخا» بهذه الصفات حتى يفسح ما يقوم به العرب الفلسطينيون من أجل حقوقهم المشروعة في إطار عمليات السلب والنهب.

أما في قصة البدو والرحل والثمان فإن «هاموس عوز» يتحدث عن البدو فيقول:

«إنهم يسرقون ثياب الفاكهة غير الناضجة التي في البساتين، ويفتحون الخنفيات ويسرقون الأكوام المهجورة، ويسرقون حظائر الدجاج، ويتفتنون ريش الطيور أضف إلى ذلك - ونرجو ألا يساورك الشك - أن أيديهم قد وصلت إلى اللبنة التي في شفتنا الصغيرة». (أريخا-ص ٢١٩)

كما يقول في نفس القصة:

«إن الظلام يشاركتهم في جرائمهم، اللصوص يمزون في المعسكر كالريح، ولم يهدوا الحراس الذين وضعناهم، ولا الحراس الذين أهفناهم إليهم». (بزييل-ص ٢٢٥)

ويتحدث عن عمليات التفتيش التي كانت تقوم بها السلطات داخل مخيمات البدو لتبحث عن السرقات والسارقين فيقول:

«لم تسفر العمليات المهجورة المفاجئة التي تمت في المخيمات المزعقة عن أي شيء»، وكان الأرض قررت أن تستر على السرقة وتنبه السارقين» (بزييل-ص ٢٢٦)

ولعل وصف «هاموس عوز» للبدوي بهذه الصفات وتكراره لها أكثر من مرة مقصود به تشويه صورة البدو وأهمهم هم السبب في كل ما يلحق بالكيوتسات الإسرائيلية من أضرار كما أن هذا التكرار يؤكد شيوع الأفكار المقصود بها تشويه صورة العربي الفلسطيني على أيدي الكتاب الإسرائيليين.

ووصف عرب فلسطين أيضا بالبلين والمذلة والأذنان إما صراحة أو في صور استعاريّة حيث شبهوا بالشحاذين في توسلاتهم، وبالخرس والأحجار الصماء في صمتها ومكونها. فيصف «س. يزهار» في «خربة خزعة» حالة العجوز الذي أخذوا منه الجمل:

«كان المعجوز مستسلماً، ومخلصاً، ومؤمناً، ومصلحاً، وجاهزاً لأي شيء». (برزيل-ص ٢٢٦)

كما يصف العربي الذي أمسكوا به بعد أن حاول الحرب:

«وفي النهاية بلغ الرجل ريقه، ثم عاد ومد يده مستسلماً». (سميلانسكي-ص ٦١)

ويصف الرجال والنساء والأطفال الذين وقفوا بجوار جدار واحد المنازل عندما كان الجنود يقبضون على الشباب:

«حملوا فينا بنوع من التجمد واليأس، ولمحة بارقة من حب الاستطلاع الذي يطل من خلال الرعب، والذل، واليأس، والدمار، ومن خلال مياخنة الكارثة التي حلت لثوفا». (سميلانسكي-ص ٦٥)

أما «يوسف أريخا» فيصف الراعي- في قصة «الرسام والراعي»- عندما مر على الرسام فيقول:

«ومن خلال وجه يبدو عليه الخضوع والاستسلام ألقى التحية على الرجل الغريب». (أريخا-ص ٢٢٥) كما يصفه عندما حاول أن يتنادي على الرسام:

«همض كشيء مهمل، توجه متسلقاً الصخر هادفاً لينادي الرسام، وما أن طبع على وجهه علامات الاستسلام حتى استجاب له «ألوني» بعربة واضحة». (أريخا-ص ٢٢٦)

واستسلام الراعي هنا نابع من معرفته لحقيقة مصير الأرض التي يرعى فيها واعتقاده في أن وجود الرسام سيتبعه مجموعة من الإجراءات الشكلية للسيطرة على هذه الأرض وفي نفس الوقت لا يستطيع أن يفعل شيئاً للمحيلة دون ذلك.

وفي قصة «الحشخاش المر» يقول «موشيه شامير» على لسان شايبيرا عندما توصل إليه «أبو فاضل» ليتركه:

إنك تصون نفسك من صفات العرب، وأحس بالفزع والاشمئزاز إزاء هذا الجسد الكبير الذي رقع أمامه على الأرض وأبناء أسرته من ورائه عند الحائط». (أريخا-ص ٣٢٣)

ثم يقول «موشيه شامير» على لسان «أبو فاضل» وهو ينتظر إلى أولاده عندما تكرر استنكار شايبيرا له:

«ويلك، وضرب على رأسه، ومؤخرة أولاده، اذهبوا، ماذا تنتظرون؟ اذهبوا وابكوا أمامه، اذهبوا واطلبوا منه، اذهبوا وصلوا أمامه، توسلوا إليه». (أريخا-ص ٣٢٣)

ووصف «موشيه شامير» العربي بهذا الأسلوب يأتي في إطار اهتماماته بدراسة الاتجاهات الاجتماعية والطبقية، ومناقشة المشاكل القومية وانتقاد حياة الكيبوتس حيث يتضح من هذا الوصف المعاملة المهينة التي يعامل بها العربي من قبل اليهود.

وفي قصة «على سن الطلقة» يقول «إسحق أورباز» على لسان الجندي الإسرائيلي بعد أن حكي له «إبراهيم عبدالمحسن جامولي» قصته:

«إنني شعرت بالذنب على ما حدث لبيتته وعائلته، يالجهنم، وديا هو يكذب، هؤلاء الأذلاء معروفون بالكذب». (أريخا-ص ٣٣٩)

و«إسحق أورباز» يقصد بالأذلاء هنا الفدائيين لأنه كان يعتقد أن «إبراهيم عبدالمحسن جاموني» من الفدائيين . أما «حسيم هزاز» فيصف «أبو يوسف» في قصة «أبو يوسف» عندما وجد المسجونين يتحدثون بعضهم مع البعض الآخر قائلا :

«وما أن عادوا إلى السجن حتى جاء أبو يوسف ووقف أمامهم كالشحاذ» . (أريخا-ص ١٦٤)

ومن هذا الوصف يتضح مدى الحالة المهيبة التي يعيش فيها العرب فعل الرّم من أن «أبا يوسف» يعمل حارسا بالسجن إلا أنه يتعامل مع المسجونين وكأنه شحاذ .

وفي قصة «البلد الرجل والثعبان» يصف «هاموس عوز» الأتخام :

«وبراعم حيواناتهم مهمة مكتظة، تحتمي كل واحدة في الأخرى، وتتجمع في شكل كتلة ترعّج صامتة هادئة كرعاب الخرس وعندما تعبر الحقول فمن شأنك أن تصطدم بقطيع خامل ملق في مكانه وقت الأبلولة، وكان أرجلها مفروسة في الأرض الجافة، وفي الوسط نسام الراعي كحجر البازلت» . (برزيل-ص ٢٢٤)

ثم يصف البدوي عندما كان واقفا وراء «جولا» بين الحقول :

«البدوي واقف خلف «جولا»، صامت كالضباب، يرمش بإبهام قدمه في التراب وظله أمامه» . (برزيل-ص ٢٣)

ويتضح من هذه الاستشهادات الاتهام الأدبي «لحاموس عوز» فهو يتخذ الرمزية منهاجاً أدبياً له وللملك شبه الرعاة مرة بالخرس، وأخرى بحجر البازلت، وثالثة بالضباب وكل ذلك يعكس حالة الاستسلام والمذلة التي يعيش فيها البدو.

ووصف كتاب القصة العبرية القصيرة العربي أيضاً بأنه قلدر، ومقيت، وجيفه ووقع، وثن، وحقير يثير الغضب وانقباض النفس حتى يبرروا لأنفسهم ممارسة العنف ضده بهدف اتقاء شره . ففي «خربة خزعة» يقول «س. يزهار» على لسان أحد الضباط الإسرائيليين مرجحاً حديثه إلى جندي إسرائيلي ليتصرف مع العربي الذي كان يقف عند البئر.

«أونخذ النذل في مؤخرته، فليدر، فليترحزح قليلا، فليترحزح هناك ذلك القلدر» . (سميلانسكي-ص ٤١)

ويعبر «يزهار» عن شعوره بالوحدة فيقول :

«كان من الأفضل لو أنني تركت كل شيء في تلك اللحظة وذهبت إلى المنزل . الممارك والعمليات، والمهاج التي كانت غريبة عني، وكل أولئك العرب : القلدرون، المتسللون لحياء نفوسهم القاحلة في قراهم المهجورة، أصبحوا مقيتين، مقيتين إلى حد الغضب» . (سميلانسكي-ص ٤٦)

ويصف القرية بعد أن أصبحت خاوية وخربة :

«يتحرك فيها كريبا، كنزج من الشفقة على متسول، ومشوة، وقلدر، لا يثير إلا الغضب، وانقباض النفس

عالم الفكر

ولا حل له إلا أن تتخلص منه وأن تتزج نظرة غاضبة وتقذف بها هذه القرية». (سميلاتسكي-ص ٤٧)
وفي قصة «صفية المسيحية» يصف «أشر يراش» صفية عندما خرجت من المنزل وهي متغلة وتجري وراء أخيها:

«وقفت فجأة كالذهولة، وفورا بدأت تتحدث بالألمانية. إنه أخي كلب قذر، عربي حقيقي، إنه أهانني». (أريخا-ص ١٢٧)

واختيار «أشر يراش» لأن يكون وصف العربي بأنه قذر هنا على لسان «صفية» شقيقتها يعطي إيحاء بأن هذه الصفة شائعة عندهم لدرجة أنهم هم اللذين يصفون أنفسهم بذلك.

أما «ناتان شاحم» فيصف أحد الشباب العرب في قصة «تراب الطرق» قائلا: «شاب نحيف قذر، ولكن كتفيه عريضان، وعلى رأسه قبعة عسكرية قديمة». (أريخا-ص ٣٤٢)

كما يصف الشباب العرب عندما كانوا يصعدون على العربة ويلحقون المرى:

«كانوا يقفزون على العربة، ويلحقون المرى التي تسيل على حروفها، كان «كفتوروفيتس» يقلبهم بالشتايم، ويدهدهم بالسوط، ولكنهم التصقوا بالعربة كالذباب». (أريخا-ص ٣٤٥)
ثم يصفهم مرة أخرى:

«كانوا يجرفون بأصابع قلرة ذلك الطين العكر من فوق العربة ويضعونه في أنفوسهم». (أريخا-ص ٣٤٥)

ووصف «شاحم» للعرب بهذه الصفات فيه تبرير لضربهم بالسوط، فوصفهم بالقذارة ثم تشبيههم بالذباب يعني أنهم يشكلون خطورة على المرى التي يحملها ولذلك فإن ضربهم كان بهدف تجنب هذه الخطورة.

وجاء وصف العرب بالحيوانات ضمن سلسلة الأوصاف التي روجها الأدباء الإسرائيليون في كتاباتهم عن الشخصية العربية بهدف تحقيرها ومعاملتها معاملة بهائية. ففي قصة «خربة خزعة» يقول «س. يزهار» على لسان «جاي» وهو يوجه حديثه إلى أحد العرب قائلا:

«توقف أيا الكلب، صرخ فيه جاي، وأطلق عليه الرصاص فوق رأسه» (سميلاتسكي-ص ٨٠)
كما يصف العرب وهم يسرون في البحيرة:

«وكان ثمة من اتحنى من بينهم متنها، ثم خلع نعليه من قدميه وراح يقطع الماء. لم أعرف لماذا بدا المشهد بالغ الإلال والاحتقار للحيوانات... فكرت... كالحيوانات». (سميلاتسكي-ص ٨٢)

وفي قصة «صفية المسيحية» يصف «أشر يراش» صفية عندما كانت تتشاجر مع أخيها:

«وقفت فجأة كالذهولة. وفورا بدأت تتحدث بالألمانية. إنه أخي، كلب، قذر، عربي حقيقي». (أريخا-ص ١٢٧)

ويقصد «أشر براش» بهذا الوصف عدم احترام المجتمع العربي لنفسه واحتقاره لذاته مما يؤدي إلى تشويه صورة العربي أمام القاريء.

أما في قصة «تراب الطرق» فيقول «ناتان شاحم» على لسان «ككترووفيتس» لزوميه «الياهو» عندما أوقف «ككترووفيتس» العربة في السوق ونزل ليشترى بعض الطعام.

«إنهم مثل الكلاب، يرون أنك تفكر كثيرا فيها جوف. ونحن نغريهم غربة قوية فإنهم يبرمون». (أريضا-ص ٣٤٦)

وفي قصة «عل سن الطلقة» يتحدث «إسحق أوريا» عن «إبراهيم» عندما ذهب ليخطب الفتاة التي أحبها فيقول:

«ذهب يطلب يدها ولكن أباه طرده كالكلب». (أريضا-ص ٣٣٩) وهنا أيضا كما في قصة «صغية المسيحية» «الأشبراش» نجد أن الوصف جاء إظهارا لعدم احترام المجتمع العربي لنفسه واحتقاره لذاته. ونفس الشيء نجده في قصة «أبو يوسف» حيث يذكر «حسيم هزاز» على لسان «أبو يوسف» وهو يوجه كلامه إلى المساجين بعد أن قص عليهم قصة الرجل الذي عطف على الكلب فأثابه الله على ذلك:

«أبى «أبو يوسف» كلامه وقال: ولكن أنتم يا أولادي: اعطفوا على كلب مريض مثلي حتى تنالوا العطف في العالم الآخر». (أريضا-ص ١٦٤)

٤- القيم الدينية

ركز الأدباء الإسرائيليون (١٩٤٨-١٩٦٧) في كتاباتهم القصصية على وصف السات الخارجية للشخصية العربية وتصوير طبائع هذه الشخصية كما لن تقلو هذه الكتابات من بعض الإشارات إلى القيم الدينية لهذه الشخصية حيث نجد «س. يزهاري» يتحدث في قصة «غربة خزعة» عن العرب الذين جمعهم تحت الشجرة ثمهدا لنقلهم خارج القرية فيقول:

«كان ثمة من جلسوا وقاموا بظهورهم كما لو كانوا في صلاة، بينما دحرج آخرون سيحات العنبر بشكل عام، أو مجرد سيحات سوداء وهناك من كتفوا أيديهم الكبيرة الخشنة، أيدي فلاحين على صدورهم». (سميلانسكي-ص ٢٧٢)

ومن هذا الاستشهاد يلاحظ أن الأدباء الإسرائيليين لم يكتفوا بتشويه السات الخارجية وطبائع الشخصية العربية ولكنهم ذهبوا إلى أبعد من ذلك واستهزؤوا بحركات الصلاة.

وفي قصة «الحاج إبراهيم» يصف «أشر براش» تصرفات إبراهيم:

«وفي يوم الجمعة، وبعد أن يعود من الصلاة بالمسجد فإن الشاب الصغير (ابنه أو حفيده، وربما يتم قريب) يجلس على كرسي من الأمايلد المجدولة للحاج وضيوفه وثلاث أو أربع نرجيلات، ومعها جرات نارية». (أريضا-ص ١٢٤)

أما «ناتان شاحم» فيصف القرية في قصة «تراب الطرق»:

«الجالل تقرب، تقرب رويدا رويدا، قرية عربية كبيرة، هناك عند صخرة الجبل بمفردها، ويوجد مسجد في الوسط، والبيوت من حوله، بساتين محاطة بأسوار، وزاوية دخان، وقطعان من الماعز».

(أريخا-ص ٢٤٢).

والإشارة إلى صلاة الجمعة ووجود مسجد في وسط القرية يعكس اهتمام العرب بديانتهم وهناك إشارة أيضا إلى فريضة الحج حيث يتحدث «أشر براش» عن «إبراهيم» في قصة «الحاج إبراهيم» فيقول:

«لقد حج مرة إلى مكة المكرمة، ومنذ ذلك الوقت يسمى بالحاج، وهو يبيع الآن خضروات يأتي بها من حديثه، أو من مزدهته». (أريخا-ص ١٢٤).

وهكذا نلاحظ أن إشارات الكتاب فيما يتصل بمجال العبادات تقتصر على المظاهر الخارجية فقط دون الإشارة إلى الخشوع أو الفضيلة رغم أن الصلاة تدعو للخشوع، والحج يدعو إلى الفضيلة مما يعكس جهل هؤلاء الكتاب بديانة العرب. وليس ذلك في محض ولكننا نجد أن الأدباء الإسرائيليين قد أرجعوا روح التدين والرجوع إلى الله لدى العرب إلى عجزهم أمام المواقف المختلفة. ويبدو أن المفهوم كان شائعا لدى الكتاب الإسرائيليين حيث يصف «ص. يزهار» في قصة «خربة خزيمة» العرب الذين كانوا مكديسين تحت الشجرة فيقول:

«جمهوا واحدا صامتا، يرافق بعينه كل ما يحدث، وبين الفينة والأخرى كان ثمة من يتأوه منهم ويقول:

«آخ يارب». (سميلانكي-ص ٦٩)

ثم يصف مجموعة أخرى من العرب:

«بيننا راح آخرون يفكرون أحواد القش والعشب بأيديهم لمجرد أن يفعلوا شيئا ما ويصيرهم جميعا كانت تتجول معنا، وتتعب كل حركة لنا، ولا يقولون شيئا سوى تلك التهيدة التي تطلق بين الحين والآخر: «آخ يارب».

(سميلانكي-ص ٧٠)

كما يصف عربي آخر بعد أن رفض الجنود الإسرائيليين توسلاته:

«ثم عاد وجلس في مكانه ببطء وهو يتنهد قائلا: لا إله إلا الله». (سميلانكي-ص ٧١)

وفي قصة الحاج إبراهيم يقول «أشر براش» على لسان «إبراهيم».

«إن الله وحده هو العليم، فهو الذي أحضرنا إلى هذا العالم وهو الذي سيأخذنا منه».

(أريخا-ص ١٢٤)

وفي قصة «عل سن الطلقة» يشير «إسحق أورباز» إلى الحديث الذي دار بينه وبين «إبراهيم عبد المحسن جاموني»:

«وحكى لي إبراهيم أن أخاه قتل أثناء حرب اليهود مع العرب، وهذه إرادة الله أن يموت أخوه ويتنصر اليهود، وهو نفسه ليس لديه أي شيء عكس ذلك هو نفسه نزح إلى القطاع فسألته وماذا بالنسبة للمعجز؟ فقال إبراهيم: لقد مات هو أيضا، وحكى أن أباه لم يرغب في أن يترك مكانه وقال في هذا الصدد: إن أبي وجدي ولدا هنا، وماتا هنا. إنني سابقى والله يفعل ما يريد» (أريخا-ص ٣٣٨)

وهكذا نرى أن الأدباء الإسرائيليين أرادوا ترسيخ فكرة أن العرب لا يستطيعون مواجهة المواقف المختلفة وليست لديهم القدرة على اتخاذ القرار.

٥ - الأهمال التي يمارسها العرب

كان الصهيونيون يرون أنه حتى يتنجح الاستيطان في فلسطين فإنه يجب تحديد موقف اليهود من أرضها الأمر الذي أفرز بدوره ما يسمى بصهيونية العمل التي ترى أنه لا بد لليهودي من العمل في الأرض الفلسطينية وفلاتحتها حتى يتم الاستيلاء والسيطرة عليها .

ومن هنا تعتمد اليهود إبعاد العرب عن مجالات العمل تحت شعار «العمل العبري» الذي كان يهدف إلى تجاهل وجود شعب آخر - غير اليهود - في فلسطين وكذلك إزالة جزء من الطبقة العاملة العربية فيها من أجل إنجاز برنامج الدولة الذي تبنته الحركة الصهيونية وهو الاستيلاء على العمل والاستيلاء على الأرض . وتحت تأثير هذا الشعار طرد مبعوثو الصهيونية مئات العمال العرب من مساكن عملهم ومن تبقى منهم انحصرت أعمالهم في الأشغال الحقة التي لا يقوم بها العامل اليهودي كالعمل في المجاري والبناء وذلك تمهيدا للمفهوم السائد لدى الإسرائيليين بأن العربي كسول ولا يمكن إسناد أي عمل صعب إليه لأنه ليس لديه الاستعداد ولا القدرة الذهنية أو الجسدية اللازمين لأدائه ولا يستطيع أن يؤدي العمل إلا بطريقة العربي وهو تعبير شائع الاستخدام بعد أن صار جزءا من التراث في إسرائيل فالملل العبري «عمل عربي» يكاد يكون ترجمة حرفية لتعبير أداء العربي للعمل ويستخدمه الإسرائيليون للحط من قدر الشيء ولوصف أفضع درجات انعدام الكفاءة والافتقار إلى المهارة في العمل .

ولذلك فليس غريبا أن نجد إشارة الأدباء الإسرائيليين إلى الأهمال التي يقوم بها العرب منصبة على نمطي البدوي والفلاح وحتى إذا تحطمت الإشارات حدود هذين النمطين فإنها لا تخرج عن الإطار العام لها . فإذا كانت الإشارة إلى عربي يعمل في مجال التجارة - نجده يعمل في تجارة الغلال الزراعية التي يتجهها الفلاح من الأرض ، أو أعمال القطف والانتقاء والتعبئة التي ترتبط بالزراعة ، وإذا كانت الإشارة إلى عربي يعمل عملا يدويا - نجده لا يقوم إلا بالأعمال الحقة المفضية التي لا يقوم بها عادة إلا الأعراق البدو في المناطق التي يتركزون فيها . ففي قصة «الحاج إبراهيم» يصف «أشر براش» عمل «الحاج إبراهيم» فيقول :

«عمله ، عمل الخضروات لم يكن إلا غزنا كبيرا خاليا ، بابه المزودج المرتفع مغلق ويقوم على عتلتين كبيرتين من الحديد ، وهو نفسه يجلس على عتبة حجرية» . (أريضا-ص ١٢٤)

ويقول عن «الحاج إبراهيم» نفسه :

«إنه يبيع الخضروات الآن من حديثه ومن مزروعاته التي تقع خلف مستعمرة الألمانين ، وعندما يجمع الخضروات من حديثه فإنه يحضرها إلى عمله في الصباح» . (أريضا-ص ١٢٤)

وهنا لم يقصر «أشر براش» عمل «الحاج إبراهيم» على بيع الخضروات فحسب ولكن جعله هو الذي يجمعها أيضا من المزرعة بنفسه وكأنه يريد أن يقول : رغم أن «الحاج إبراهيم» يقوم ببيع الخضروات إلا أنه فلاح أيضا . ويدعو أن هذه الفكرة متصلة عند «أشر براش» لأننا نجده يشار لزوج «صفية» وأولادها ، وللعرب

الذين يتاجرون معهم في قصة «صفية المسيحية» المحاصيل الزراعية مادة لتجارهم ولم يختار لهم شيئاً آخر حيث يقول: «كنت أحضر عدة مرات في الأسبوع إلى محل «صفية»، وكانت تدخلني إلى الشقة في المكان الذي يوجد فيه أحياناً زوجها وأولادها، أو أي صربي آخر من الذين يتاجرون معهم، وهناك عرفتني على أنواع القمح: «قمح نوريس، وحبورن، وبلدي، وعلى أنواع العنيس الأبيض والأحمر، وأنواع البازلاء والذرة. أيضاً وكانت تباع القمح المطحون». (أريخا-ص ١٢٦)

وإشارة إلى ما يسمى بالأعمال التافهة أو الحفيرة التي يقوم بها العرب يقول «أهارون ميجد» على لسان «سليمان» في قصة «الكنز»:

«أخذت زوجتي والأولاد على العمل وذهبت، وأخذت هي تجمع السيقان وتشعل النيران لتخبز، بينما نحن نجلس في السقيفة ونشرب القهوة».

ثم يقول على لسان «سليمان» أيضاً عندما تحيل أنه يجلس مع زوجته في المنزل:

«هناك كانت «أمينة» تهف القمح. هنا كانت تحبب لتتقي العنيس». (أريخا-ص ٣٠٩).

ويلاحظ أنه رغم تافهة هذه الأعمال إلا أنها لم تخرج عن نطاق العمل الزراعي وقد تكرر ذلك عند أكثر من كاتب. ففي قصة «تراب الطرق» يصف «ناتان شاحم» الأعمال التي يقوم بها العرب:

«وعلى جانبي الأشجار الشائكة توجد أراضي زراعية مغطاة، وفصح ذهبي اللون، وسيقان مستسلمة لليقطين المنزلق، وأحواض من الدرة الخضراء، ولأن تقطع البقايا حريبات تلبس ملابس ملونة تقطفن من الحقل وتعملن أكواما». (أريخا-ص ٣٤٢)

وفي قصة «الحشخاش المر» يوضح «موشيه شامير» الأعمال التي يقوم بها العرب:

«منذ أسبوعين في موسم أحد المحاصيل، كان «أبو فاضل» يجمع الليمون، والنساء تكومن الأخشاب للتدفئة في الشتاء. إنهم في الموسم يعملون كالبهاقم. إنهم يشحنون الليمون في السلال ويحملونه على الجمال والحمار وينقلوه إلى محطة القطار، ومن هناك ينقل لبياح في تل أبيب وكل ما يتعلق بذلك: القطف، والانتقاء، والتعبئة، والربط، والشحن، وقيادة البهاقم، والتحميل يقوم به أبناء «أبو فاضل» البنين والبنات والصغار والكبار». (أريخا-ص ٣٢٠)

ويقول «يوسف حناي» في قصة «مزار أحد» عن «أحمد»:

«إنه يسكن في العزبة المجاورة وهو ذاهب الآن إلى أمه التي تعمل في الموشافاه عند اليهود». (أريخا-ص ٢٢٠)

ورواضح طبعاً أن الكاتب يقصد أن «أم أحمد» تعمل خادمة لدى اليهود، وهذا عمل حقير من سلسلة الأعمال الحفيرة التي ينسبها الأدباء الإسرائيليون إلى عرب فلسطين والتي كانت شائعة أيضاً لدى أكثر من كاتب حيث نجد أن «أشر براش» يقول على لسان «صفية» في قصة «صفية المسيحية»:

«أنا وزوجي نعمل بالسمرسة فقط. ففي الحقيقة كل هذا المحصول ليس ملكنا. العرب يحضرون لنا

عينات أو عدة عبوات ونحن نبيع ما عندهم». (أريغنا-ص ١٢٦)

وفي قصة «أبو يوسف» يقول «حاييم هزاي»:

«لقد تغير الحراس من مكان لكان، وكان «أبو يوسف» واحدا منهم، كان عربيا يبدو وكأنه يبلغ الخمسين من عمره». (أريغنا-ص ١٦١)

كما يتحدث «مردخاي طيب» في قصة «قيثارة يوسي» عن «يونله»:

«مازلت أذكر صرخات ألها في جوف الليل من أثر الحروق وضرب السياط التي ينهال بها شيخ من الإسعاعيليين الذين يخرجون الشياطين، وقد دعوه لكي يخرج من جسد الفتاة ذلك الشيطان الذي التصق بها». (طيب-ص ١٥)

٦- مساكن العرب

كان من الطبيعي بعد أن حرص الأدباء الإسرائيليون على تشويه صورة العرب في كتاباتهم الأدبية أن يصفوا الأماكن التي يعيشون فيها بأنها لا تزيد عن كونها قرى مهجورة ومعزولة على قمم الجبال نصف «س. يزار» القرى العربية في قصة «خربة خزيمة» عندما كان موجودا في السهل يستعد مع زملائه للهجوم على القرية فيقول:

«العرب القلدرون المتسللون لإحياهم نفوسهم القاحلة في قراهم المهجورة أي دخل لنا، ولشبابنا، وأيامنا الغابرة بفراهم المقلعة، والمبقعة والمقفرة وأخالفقة هذه القرى الخاوية سيأتي اليوم الذي تبدأ فيه الصراخ . . . وفي عز الظهيرة أو قبل الغروب تبدأ القرية التي كانت قبل لحظة فقط مجرد نسيج أكواخ مقفرة، يلغها صمت اليتيم، صمت قاس ونحيب جنازي يقطر القلب، تبدأ هذه القرية الكبيرة البائسة في التفني بنشيد الأشياء التي فارقتها روحها». (سميلانكي-ص ٤٦)

ثم يصف القرية وأزقتها:

«والآن حينما كنا نتوغل متحدرين في مهبط أحد الأزقة داخل القرية مستغربين ما إذا كان عرضها سيتسع سيارة جيب، ومتأهين لكل المفاجآت التي قد تحدث وكان صمت القرية يعود فيوغل في السكون». (سميلانكي-ص ٦٠)

كما يصفها عندما قابل هو وزملاؤه سبمة من أبناء القرية يسيرون معا:

«الزقاق المجرع، وأسوار الأوحاش المطينة بالطين المخلوط بالطين، والمتراصة بأعواد القصب المكسدة بأطوالها المتفاوتة، والتي كانت تنفخ ببقايا من شذى صيف (هه، صيف بعيد) رائحة القرية الرطبة، وضجيج صمت الخراب بدت كلها غريبة وخائفة، وتافهة». (سميلانكي-ص ٦٤)

ونلاحظ هنا أنه على الرغم من أن «س. يزار» معروف بإسهامه في وصف جمال الطبيعة العربية إلا أنه بالغ هنا في وصف قبح القرى العربية وذلك حتى يبرر ما سيحدث بعد ذلك من إيداع هذه القرى المتخلفة.

أما في قصر «الكنز» فيصف «أهارون ميجد» القرية التي تقع على سفرة التل:

«تقع القرية على صخرة التل حيث يقع منزل العمدة والمزينة والميدان والشوارع وكذلك البقال»
(أريخا-ص ٣٠٣)

وفي قصة «تراب الطرق» يصف «ناتان شاحم» الطريق الذي كان يسير فيه :

«الجبال تقترب ويبدأ رويدا رويدا ، وهناك عند صخرة الجبل تقف قرية صربية كبيرة بمفردها»
(أريخا-ص ٣٤٢)

ويتضح من هذه الاستشهادات شيوع فكرة وجود القرية العربية المعزولة على قمم الجبال لدى الأدباء الإسرائيليين على أساس أن وجودها في المناطق الزراعية يشوه طبيعتها الساحرة ، وهي الفكرة التي تؤكد ما أشار إليه «س. يزهار» في قصة «خربة خزعة» من وصف القرى العربية بأنها مهجورة وخاوية ومعزولة .

أما بالنسبة للمنازل التي يقيم فيها العرب فقد وصفت بأنها مبنية بالطوب اللبن وبدأخلها أكواخ طينية وبعض الأشجار حيث يصف «س. يزهار» في قصة «خربة خزعة» أحد منازل القرية أثناء إطلاق النار عليه :

«وثمة من يتوقف في البيت الطيني عن الأكل» . (سميلانسكي-٤٨)

كما يصف أحد المنازل أثناء الاقتحام بقوله :

«تركز البوابة الصغيرة التي تتوسط البوابة الخشبية الكبيرة في أسوار الطين وتدخل إلى الحوش المربع الذي يتوسط كوخا على ضلعها من هنا ، وكوخا آخر على ضلعها من هناك . وأحيانا ، وحين تكون هناك سعة من المال والفرصة مواتية ، كان يبادر هؤلاء فيضيفون كوخا طينيا فوق سقف البشر ، ثم يشيدون كرما أو كرمين ويقيمون فيها عريشة ، بل ويحضرون الحجارة الأسمتية التي ليست في حاجة إلى تبييض وإن كانت أطرافها غير متقنة الصنع كلها على الأقل وشجيرات فلفل وباذنجان خرفية نبتت إلى أسفل بين الأشعاب ، وتفتحت عند الصنوبر ، وتخزن تراكم الغبار فيه فوق بيوت العنكبوت الجاذبة كما لو كانت دهنية . جدران صرحوا على تزيينها بشتى الوسائل ، مسكن مبيض بالكلس ، مدهون بالأزرق والأحمر للزينة ، وفي أعلى الجدران أشياء صغيرة معلقة للتأخر» . (سميلانسكي-٥٣)

ويصف بيوت القرية عندما توقف هو وزملاؤه في ظل الجميزة :

«كانت القرية قد أصبحت مكشوفة ، من تحتنا أحواش ، بعضها بيوت حجرية ، وأكوخ طينية في خالبتها» . (سميلانسكي-ص ٥٨)

كما يصف «أشر براش» منزل صافية في قصة «صافية المسيحية» :

«لقد سكنوا منزلا حجرياً منخفضاً داخل فناء مسور ، وبجانب مدخل الفناء كان يوجد شيء يشبه الكوخ» . (أريخا-ص ١٢٦)

ويبرز من هذه الاستشهادات وصف الأدباء الإسرائيليين للبيوت العربية بأنها بناء لا فن فيه ولا إتقان لعمل العمارة . فهي مباني من الطوب اللبن أو من الأحجار الأسمتية التي ليست في حاجة إلى تبييض حتى أطرافها غير

عالم الفكر

متقنة القطع ، وإذا زدعوا بالقرب منها فإنهم يزعمون بلا اهتمام ولا تطبيق علمي سليم لأصول الزراعة .

لقد دأب الأدباء الإسرائيليون على تصوير العربي - رجلاً كان أو امرأة أو حتى طفلاً - في صورة مزينة حتى لا يشعر القارئ بأي تعاطف مع أي نموذج من هذه النماذج إذا تعرض لأي أفعال وحشية ، واستمع ذلك بالتالي استيراد الأدباء الإسرائيليين وأطناهم في تصوير المعاملة القاسية إلى حد الإهانة والإقتال للإنسان العربي الفلسطيني بل وشملت القسوة والإهانة ما يمتلك من حيوانات وعقارات ، ووصل الأمر إلى حد الحرق والنسف والتدمير .

فالعرب - كما يصورونهم - لا يجدون أي استجابة لتوسلاتهم ودموعهم . وحتى النساء المجازر لا يتلن أي عطف أو حنان من قبل اليهود ، وكان الأدباء الإسرائيليون يفيضون في وصف مظاهر الملع والذعر الذي يبدو عليهن عند مهاجمتهن حتى وإن نشعت شعرهن أو صلا صراخهن . بل وتطرق الرصوف إلى تصوير جميع الأطفال والمعاملة القاسية التي يلحقها هؤلاء الأطفال بها في ذلك ذوي الماهات منهم . ولعل هذا الانحياز تكريس للمبادئ الصهيونية التي ترى في العنصر اليهودي التفوق والتميز على ما عداه من العناصر الإنسانية الأخرى ، فالرجال العرب كلاب ، وحقي ، وقذرون ، وليسوا جديرين بحياة كريمة تذكر ، ولا داعي لحزن ولا دموع إذا لقي أحد أولئك حتفه ، ولاداعي للتعاطف أيضاً إذا ساجر أحدهم على وجهه أو سالت الدماء من جسده .

وماذا تعني صرخات النساء - عند الأدباء الإسرائيليين - أو توسلاتهم إذا ما ألقى القبض على أزواجهن أو ابنائهن أو دفعوا إلى غياهب السجون أو حتى إذا طواهم الثرى في بطون القبور .

إن كل مظاهر التعذيب والإقتال والإهانة لم تكن تثير في نفوس الأدباء الإسرائيليين إلا الاحتشاز ، وكان تلك النماذج البشرية غير جذيرة بحياة ولا مستحقة الاحترام أو كان هذه الصرخات النابعة من أحياق القلب مجرد حفيف شجر أو خرير ماء أو نعيق غريبان . ومع أن منظر الأطفال يثير في نفس الإنسان العاقل شفقة ورحمة وعطفاً ، إلا أننا لا نكاد نلمح في كتابات الأدباء الإسرائيليين شيئاً يذكر من هذا المظهر الإنساني الجميل . فالطفل العربي - كما يصورونه - لن يكون عندما يكبر إلا حية سامة ولذلك فإنه لا يستحق العطف والرحمة .

لقد عبر أدباء القصة العربية القصيرة (١٩٤٨-١٩٦٧) عن الحظ الذي كانت تسير فيه السياسة الإسرائيلية آنذاك والذي استمرت عليه بعد ذلك ، فالتدمير والإرهاب والنسف والرعب عناصر أساسية في تصوير الأدباء الإسرائيليين للأحداث . فالتنازل تهدم والياني تسقط على رؤوس أصحابها ، والانفجارات تنتشر في ربوع القرى المهاددة الساكنة والألغام تبث هنا وهناك حتى لا يفر العرب أو يلبجأوا إلى شتات غير معروف المصير ولا بعدد الجبهة . وعمليات التفتيش تجري بين الفينة والأخرى ولا تراعى فيها حرمة بيت ، ولا احتراماً للشيوخ ، ولا توقيراً لأوثق ، ولا قاعدة لأخلاق أو تهذيب .

إن الأدباء الإسرائيليين لم يقدموا أي تصور للعلاقات بين اليهود والعرب في فلسطين لـ (١٩٤٨-١٩٦٧) وهذه الظاهرة تعكس الرغبة في تجاهل الشعب الفلسطيني من ناحية ، وتجاهل أن لهذا الشعب حقوقاً مشروعة مختصة ، من ناحية أخرى ، لأن التطرق لمعالجة الشخصية العربية يتم دائماً على أساس أنها شخصية هامشية

في الحياة اليهودية على أرض فلسطين، وأنها أدنى بكثير من الشخصية الإسرائيلية، وأنها مجرد مخلوق يجب التخلص منه بشكل أو بآخر. وإذا كان الأدباء الإسرائيليون قد تعدوا تجاهل طرح أي تصور للعلاقات بين اليهود والعرب في فلسطين، وكذلك طرح أي تصور لحل المشكلة العربية في نفس الوقت الذي أسهبوا فيه في وصف قدرة الاستعمار الاستيطاني الصهيوني على فرض إرادته على الأرض الفلسطينية فإننا نجد بين ثنايا بعض أعلام هؤلاء الأدباء إشارات واضحة إلى الحق الفلسطيني في الأرض وإلى تمسك العرب الفلسطينيين بهذا الحق والاستماتة من أجله. وسواء برعي أو بلا وعي فإن بعض الأعلام الأدبية أشارت إلى أن هذا سيؤدي إلى نموذج عربي فلسطيني جديد سيمثل طرحا جديدا للشخصية الفلسطينية، وهذه الشخصية النبوة لن تكون مستسلمة للإرهاب ولن تنحني أمام سطوة القهر الإسرائيلية بل ستكون مشحونة بعبء الأجيال السابقة وتحمل بين جنباتها صرخة الثائر لاستعادة الوطن السليب، تلك الصرخة التي لن تكون صرخة حيوان مطارد تخالف بل زفير نمرة لن يزيدها الألم إلا عنادا وإصرارا.

المواش والمراجع

- (١) جلة فصول: القصة القصيرة (قصاصها وقضاياها)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الثاني، المجلد الرابع، ١٩٨٢، المقدمة، ص ٥.
- (٢) قطب، محمد: قراءة في القصة القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، رقم ٣٥٨، ١٩٨١، ص ٣.
- (٣) لين، يوسف: قاسوس مصطلحات الأدب القصصي (ميلتون سوزنهي هسبورت)، دار نشر اتحاد الطلبة التابع للجامعة العبرية، القدس، ١٩٧٨، ص ٢-٣.
- (٤) ليختنبرج، يورسف: القصة العبرية (هسبور هعفري، أنتولوجي دار نشر بترسكي، تل أبيب، ١٩٥٥، ص ٨.
- (٥) يوسف بريش (١٩٧٠-١٨٤٠) تناولت قصصه حياة الصالحين ورجال الدين، وكانت أقرب إلى الرواية منها إلى القصة القصيرة. كتب مجموعة من القصص القصيرة منها «كاشف الأسرار»، و«المتحن المعادل».
- (٦) إسحق آري (١٧٩١-١٨٥١) وتناولت قصصه وصف المدينة اليهودية في المهجر فقلد أساليب التعليم القديمة، وكتب مجموعة من القصص القصيرة تحت عنوان «التطلع لإسرائيل».
- (٧) إيزك مائير: تجرئت كتاباته بالواقعية، وكان يركز جهوده في بناء الأرض في أدب البديش ثم غاض عدة محاولات قصصية بالعبرية.
- (٨) ليختنبرج، نفس المرجع، ص ١٥.
- (٩) لاجوسلر، ف: تاريخ الأدب العبري الحديث (تولدوت هسفروت هعفريت مهشلا) دار نشر دافيد، تل أبيب، الجزء الثاني، ص ١٢٧.
- (١٠) ليختنبرج، نفس المرجع، ص ٢٠.
- (١١) ليختنبرج، نفس المرجع، ص ١٢-١٧.
- (١٢) الشامي، زياد (دكتور): لمحات من الأدب العبري الحديث مع تراجم مقترحة، مكتبة سميد رلفت، ١٩٧٩، ص ١٢.
- كوزنفل، باروخ: بحث الأدب الإسرائيلي (حبوس هسفروت هيرايليت). دار نشر جامعة. برتلان، رامات صان، إسرائيل، ١٩٨٢، ص ٤٨.
- (١٣) يودا هارزي (١٨٩٩-١٩٦٠): كتب مجموعتين من القصص القصيرة، الأولى بعنوان «في الحيام» والثانية بعنوان «فترات المساءة»، وتناولت أحداث هذه القصص حول واقع الكيبوتس في فلسطين كما أنها تصور مشاعر السكان ويكرهم.
- (١٤) إسحق شنهان (١٩٠٥-١٩٥٧) ركز اهتماماته منذ البداية على القصة القصيرة والأقصصة وأول إنتاجاته مجموعة قصصية بعنوان «لحم ودم» تدور أحداثها عن حرب أيلول وتحدث في مدينة حادثة قتل أسوأ وأساسا على عقب.
- راجع: لوز، تسفي: الواقع والإنسان في الأدب العبري الفلسطيني (متسوت فادام هسفروت هاروتس هيرايليت)، دار نشر دافيد، تل أبيب، ١٩٧٠، ص ١٢.
- (١٥) ليختنبرج، نفس المرجع، ص ٥٩.
- (١٦) كرامر، شالوم: الواقعية ومخاطبتها (رياليزم أوبسيفاتو)، دار نشر أجودوت هسفروت هيرايليت، ص ٩-١٠.
- (١٧) كرامر: نفس المرجع، ص ١٠.
- (١٨) كرامر: نفس المرجع، ص ١٥.
- (١٩) شاكيد، جرشون: موجة جيلية في الأدب العبري (جيل حافان هسفروت هعفريت)، دار نشر هكيبوتس هآري، هشومير هتساعيم، تل أبيب، ١٩٧١، ص ١٢.
- كرامر: نفس المرجع، ص ٢٦.
- (٢٠) كرامر: نفس المرجع، ص ١٢.
- (٢١) ميخائيل، ت. ي: من مشاكل للنثر الإسرائيلي الحديث (ميشويبا شل ههولا هيرايليت مهشلا)، موزنايم، تل أبيب، ص ٢٥٧.
- ٢٥٨.
- (٢٢) ليختنبرج، نفس المرجع، ص ٦١-٧٠.
- (٢٣) كامل، ليوس: قراءة في علم النفس الاجتماعي في البلاد العبرية (لشخصية البديشة)، القاهرة، الهيئة العامة للتأليف والنشر، مجلد ٢، ١٩٧٠، ص ٥٢.
- (٢٤) هتدادي، سامي (دكتور، د. يوسف صايغ: ملف القضية الفلسطينية، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، ١٩٦٨، ص ٧٥.
- (٢٥) يسر، السيد: الشخصية العبرية بين المفهوم الإسرائيلي والمفهوم العربي، مركز الدراسات السياسية، الاستراتيجية بالأمرام، ١٩٧٣، ص ٤١-٤٧.
- (٢٦) يسر: للمرجع السابق، ص ١٢٧-١٣٠.

- (٢٧) يس: نفس المرجع، ص ١٣٠-١٣٧.
- (٢٨) يس: نفس المرجع، ص ١٣٧.
- (٢٩) يس: نفس المرجع، ص ١٣٧-١٣٦.
- (٣٠) يس: نفس المرجع، ص ١٣٧-١٥٣.
- (٣١) يس: نفس المرجع، ص ١٦٠-١٧٠.
- (٣٢) الزهاوي: حالي: «الخصبة الفلسطينية في الفكر الصهيوني»، مجلة العربي، فبراير ١٩٨٣ العدد ٢٩١، ص ٣٦-٣٩.
- (٣٣) هذا الشعار ودهد الزواي الصهيوني «إسرائيل وأنتي» (١٨٦٤-١٩٧٦).
- (٣٤) اسم الشهرة لأشهر. جيتز برج، وهو أحد الكتاب والمفكرين في الأدب العبري الحديث وفيلسوف الصهيونية الثقافية.
- (٣٥) الزهاوي: نفس المرجع، ص ٣٦.
- (٣٦) السيري: عبد الوهاب (مكتور): أرض المعاد، دراسة نقدية للصهيونية السياسية، الحقبة العامة للاستعلامات، القاهرة، كتب مترجمة، رقم ٧٤٢، ص ١٩٣.
- (٣٧) يس: نفس المرجع، ص ٣٨.
- (٣٨) زريق: إيليا: الفلسطينيون في إسرائيل، الحقبة العامة للاستعلامات، القاهرة، كتب مترجمة، رقم ٧٤٦، ص ١٧٨.
- (٣٩) Domb, Rina: The Arab in Hebrew press (1911-1948) London, Vallentin, P 23-25.
- (٤٠) Domb: op, p96.
- (٤١) Domb: op, p 82.
- (٤٢) Domb: op, p 43.
- (٤٣) Domb: op, p 95.
- (٤٤) Domb: op, p 99.
- (٤٥) بن عزيز: إيهود: الحروب والحصار في الأدب الإسرائيلي (ملحاما وماتسور بغيروت هيسرايليت)، ١٩٦٧ - ١٩٧٧.
- (٤٦) ولد مردخاي طيب عام ١٩١٠ في مستعمرة «ريشون لتسيون»، عمل بالزراعة والصناعة والبناء، وعمل في الجيش البريطاني أثناء الحرب العالمية الثانية، وبعد ذلك دخل منصباً سياسياً في مؤسسات إسرائيل النافذة، ثم في الحقبة المركزية للمستعمرات، وبعد ذلك في حزب الهاي. ونشرت أولى أعماله الأدبية في صحيفة «فار» مجلة حشم عام ١٩٤٧.
- (٤٧) الشامي: نفس المرجع، ص ٩.
- (٤٨) ميخائيل: نفس المرجع، ص ٢٦٤.
- (٤٩) طيب: مردخاي: طريق تربي (ديوخ شل هافار). دار نشر حويليد، الطبعة التاسعة، ١٩٧٠، ص ٥٦-٥٩.
- (٥٠) اسمه الأدبي «مس». يزهارا (ساميخ يزهارا) وهو كاتب إسرائيلي ينتمي إلى الجيل الأول من الأدباء الإسرائيليين الذين ولدوا في فلسطين. ولد في مستعمرة «ريشون لتسيون» عام ١٩١٦ لعائلة من الأدباء، ودرس في قرية شمين للشباب وفي مدرسة «ريشون لتسيون» وبيت مدراس بالقدس ثم عمل بالتدريس لفترة طويلة واشترك في حرب ١٩٤٨. كان عضواً بالكنيست عن حزب الهاي وبعد ذلك عن حزب وائي حتى يوليو ١٩٦٧. ولد تأثر إلى حد كبير في كتاباته بالأدب «نيسان جيتز» و«يوسف حليم» وزير.
- (٥١) دوفشاني: منش: دروس في الأدب العبري والعالم (شعوروم بغيروت عفرست فكلال)، الجزء الرابع، دار نشر فنهاف، تل أبيب، ١٩٦٩، ص ١٨١.
- (٥٢) كيت: ي: الفلاس (مصفوت)، تل أبيب، ١٩٥٣، ص ٢٤٠.
- (٥٣) سيلايتسكي: يزهارا: سبع قصص (شفغلا سيوروم)، دار نشر هكيوتس مأكواد، ١٩٧٧، ص ٣٥-٨٨.
- (٥٤) سيلايتسكي: نفس المرجع، ص ٩١-١٠٨.
- (٥٥) دوفشاني: نفس المرجع، الجزء الرابع، ص ١٩١.
- (٥٦) ميرين: دان: أربعة أوجه في الأدب العبري المعاصر (أربع بتم بغيروت هعفرست بت يمين)، دار نشر شوكن، القدس وتل أبيب، ١٩٦٢، ص ٨٥.
- (٥٧) كتب يزهارا سيلايتسكي ثلاث قصص أخرى عن الحرب وهي: قبل الانطلاق ١٩٤٨، وقافلة منتصف الليل ١٩٤٩، وأيام تسكيلاج ١٩٥٨.
- (٥٨) ولد أهارون ميخايل في بولندا عام ١٩٢٠، وهاجر إلى فلسطين مع أسرته عام ١٩٢٢. درس في مدرسة هرتسليا الثانوية بتل أبيب. التحق ب«يوتس سيوروم» وعمل في ميناء حيفا. ذهب إلى أمريكا في بعثة من ١٩٣٦-١٩٤٨. ترك «يوتس» عام ١٩٥٠ حيث استقر في تل أبيب ولأس «محرر صحيفة في التفتير». حين مستشاراً ثقافياً لإسرائيل في لندن ١٩٦٨.
- (٥٩) بتشليل: إسحق: مع كتاب إسرائيل (هم سورفي إسرائيل)، دار نشر هكيوتس مأكواد، ١٩٦٩، ص ١٩٢.
- (٦٠) صيدلة: حمود (مكتور): استراتيجيات الأدب الصهيوني لإزهاب العرب، مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر، أبو ظبي، ١٩٨٨، ص ٥٢.
- (٦١) أرغيا: يوسف: قصص عميرة من حيلة العرب (سبوروم عفر-سم عحي هعفرم)، دار نشر صوفيد، تل أبيب، ١٩٦٣، ص ٣١١-٣٠٢.

- (٦٢) ولد موسى شامير عام ١٩٢١ في مدينة صفد ثم استقر بعد ذلك في تل أبيب حيث درس في مدرسة هرتسليا الثانوية ، وانضم إلى منظمة هاشومير هتسافير ولعب دوراً بارزاً فيها ثم إلى كيبوتس مشيار هاعيكام عام ١٩٤٤ . وفي عام ١٩٤٤ ، انضم إلى سرابا الصاعقة ، وراس شامير قسم الهجرة في الوكالة اليهودية بلندن ١٩٦٩-١٩٧١ وانتخب عضواً بالكنيست عن حزب ليكود البيني وهو من بين الثمانية الذين صوتوا ضد اقتراح بيعهم الخاص بالدخول في مفاوضات سلام مع العرب.
- (٦٣) شامير ، موسى: الاحتشاش للز (مختشاش حري) من مجموعة تحت الشمس (متوخ تحت شمعيش)، دار نشر سفريت بوعليم، ١٩٥٨ ، ص ٣١٧.
- (٦٤) ولد ناثان شامير عام ١٩٢٥ في تل أبيب وعمل في فالبالماع (سرابا الصاعقة) ثم في الجبهة الجنوبية أثناء حرب ١٩٤٨ وبعد ذلك أصبح عضواً في كيبوتس "بيت الفاء" وله إنتاجات أدبية كثيرة في مجال الرواية والمسرحية واللغة القصصية يصف من خلالها حياة الكيبوتس .
- (٦٥) شامير . ناثان : تراب الطرق (ألقا حديداً) من مجموعة حجر على فورة البر دار نشر سفريت بوعليم ، ١٩٥٦ .
- (٦٦) ولد شاموس عزاز عام ١٩٣٩ في القدس . تعلم في مدرسة هينة ثم انتقل إلى مدرسة عامة . وعندما بلغ أربعة عشر عاماً انتقل إلى مستعمرة حويلد ودرس في الجامعة العبرية ثم عمل بالتدريس وهو من مؤسسي حركة "م حيرودا" . ولد بدأ بكتابة المقالات الأدبية ثم القصص متأثراً بقراءاته لكتابات هينتون .
- راجع : بتسليل : نفس المرجع ، ص ٨٨.
- (٦٧) برزيل : هليل . ستة كتاب - ست عشرة قصة (ششا مسيرم - شش سره سروريم) دار نشر يجلين ، إحدو مروتشم ، ١٩٧٢ ، ص ٢٠٩ .
- (٦٨) برزيل : نفس المرجع ، ص ٢٢٣-٢٣٩ .
- (٦٩) ولد أشد باراش في جاليسيا عام ١٨٨٩ ، وهاجر إلى فلسطين عام ١٩١٤ حيث عمل بتدريس اللغة العبرية وأدبياً . بدأ حياته الأدبية بكتابة عدة قصائد شعرية ومجموعة قصصية باليديش ثم تحول بعد ذلك إلى الكتابة باللغة العبرية . وقد كتب عدة قصص من واقع الحياة اليهودية في جاليسيا كما كتب أيضاً عن حياة مهاجري الموجة الثانية إلى فلسطين .
- راجع : المسيري ، عبد الوهاب (دكتور) : مسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية ، رؤية نقدية ، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام ، ١٩٧٥ ، ص ٩٥ .
- (٧٠) شاكيد : الأدب القصصي العبري (١٨٨٠-١٩٧٠) ، ص ٣٤١ .
- (٧١) أريغا : نفس المرجع ، ص ١٢٤-١٢٦ .
- (٧٢) أريغا : نفس المرجع ، ص ١٢٦-١٢٨ .
- (٧٣) ولد حاييم هزاز عام ١٨٩٨ في "سيدو روينس" وهي إحدى قرى إقليم "كيف" التابع لأوكرانيا بروسيا . انتقل إلى القسطنطينية عام ١٩٢١ ثم إلى لاتفيا ، ثم هاجر إلى فلسطين عام ١٩٣١ واستقر بالقدس حتى وافته عام ١٩٣١ .
- (٧٤) ليختنوم : المرجع السابق ، ص ٨٦ .
- (٧٥) هزاز : حاييم . أبو يوسف ، دار نشر عم حويلد ، ١٩٦٣ .
- (٧٦) ولد يوسف أريغا عام ١٩٠٧ في أوفنسك بأوكرانيا ، وهاجر إلى فلسطين عام ١٩٢٥ وعاش فيها حتى عام ١٩٢٩ حيث رحل إلى الولايات المتحدة الأمريكية . واستمر هناك حتى عام ١٩٣٢ ثم عاد إلى تل أبيب مرة أخرى وراس بلهتيا حتى توفي عام ١٩٧٢ .
- (٧٧) ليختنوم : نفس المرجع ، ص ١٠٠ .
- (٧٨) أريغا : نفس المرجع ، ص ٢١٩-٢٢٠ .
- (٧٩) أريغا : نفس المرجع ، ص ٢٢٤-٢٣٠ .
- (٨٠) يرموف ستان : كاتب يهودي ولد في فيلنا عام ١٩٠٨ ، وانتقل إلى فلسطين عام ١٩٢٥ ومنذ ذلك الوقت كانت كتاباته عن الحياة في فلسطين ومن أهم أعماله مجموعة قصصية بعنوان في طريق الأحرار ١٩٣١ .
- (٨١) أريغا : نفس المرجع ، ص ٢٤٩-٢٥٠ .
- (٨٢) ولد داسحق أوريازا في روسيا عام ١٩٢٣ ، وهاجر إلى فلسطين ضمن جبهة الشباب عام ١٩٣٨ عمل في مجال الزراعة والتدريس كما عمل بأحد المناجم وكذلك في صناعة صقل المناس وشهد ضابطاً بالجيش اللتاني . بدأ في نشر قصصه عام ١٩٥١ .
- (٨٣) برزيل . هليل : كتاب وما يفرقون به (مسيرم بيرودام) دار نشر يجلين ، إحدو مروتشم ، ١٩٨١ ، ص ٢٨٧-٣١٣ .
- (٨٤) أريغا : نفس المرجع ، ص ٣٣٩-٣٤١ .

إشكالية الاندماج الطائفي في شعر يهود الشرق في إسرائيل

د. جمال أحمد الرفاعي

«يتعين على إسرائيل أن تمحلب يهود الشرق إلى ثقافتها السامية ولا تدع يهود الشرق يجلبوننا إلى ثقافتهم الشرق أوسطية . يجب أن تكون معبرا لهم للانتقال إلى ثقافة الغرب»^(١)

تعد هذه المقولة التي جاءت في كتاب صوت إسرائيل لوزير خارجية إسرائيل الأسبق أبا إيبان بمثابة خير تعبير عن طبيعة الصراع الذي تشهده إسرائيل منذ أن تم تأسيسها في عام ١٩٤٨ بين يهود الشرق ويهود الغرب . ورغم مضي ما يربو على الأربعين عاما على تأسيس دولة إسرائيل إلا أن هذا الصراع الطائفي بين يهود الشرق والغرب مازال قائما حتى يومنا هذا . وقد حظيت ظاهرة الصراع الطائفي في إسرائيل باهتمام عدد كبير من الباحثين العرب المختصين بدراسة الشؤون الإسرائيلية^(٢) ، الذين أثروا بلاشك معرفتنا ببنية المجتمع الإسرائيلي ومشكلاته وبطبيعة التحليلات التي يواجهها ، ومع هذا فقد اقتصر اهتمامهم على دراسة وضع ومكانة يهود البلاد العربية في إسرائيل ، واستكشاف احتمالات هودتهم إلى بلدانهم الأصلية ، وعلى دراسة هذه الظاهرة في إطار طبيعة العلاقات السائدة في داخل المجتمع الإسرائيلي .

ومهتم هذه الدراسة بالتعرف على انعكاسات إشكالية الاندماج الطائفي في شعر يهود الشرق . وفي إطار هذه الدراسة فمن الضروري التعرف على الخلفية الاجتماعية لتأجيلهم الأدبي لاسيا أن أشعارهم شديدة التعبير عن الواقع الاجتماعي في إسرائيل . وقبل أن نلقي الضوء على شعر يهود الشرق بوصفه تعبيراً دقيقاً عن هذه المشكلة الطائفية فلابد من أن نحدد المنهج الذي ستتبعه في هذه الدراسة ، وهذا يعني أنه لابد لنا من تحديد موقف أدب يهود الشرق من الواقع المحيط نظرا لأن هذه الدراسة تهتم في المقام الأول بدراسة انعكاسات جانب من جوانب الواقع الإسرائيلي المعاصر في النتاج الأدبي ليهود الشرق .

ويعتمد منهج النقد الاجتماعي للأدب، والذي نتبعه في هذه الدراسة على الدراسة الوصفية التحليلية للعمل الأدبي، ومدى قدرة العمل الأدبي على التعبير عن مشكلات الواقع والمجتمع. كما يعتمد هذا المنهج على دراسة المحيط الاجتماعي باعتبار أن أي عمل أدبي هو انعكاس لظروف اجتماعية معينة بما تمثله من واقع وقيم وشئ. ولذلك فإن معظم المعنيين بتحليل الأدب في إطاره الاجتماعي لا ينطلقون في الدراسة إلا بعد إحاطتهم بالتراث الأدبي للمجتمع^(٣).

ويرى أتباع هذا المنهج أن الأدب ظاهرة اجتماعية، وهو بهذا لا يمكن أن يفهم منعزلاً عن السياق التاريخي والحقيقة التاريخية التي نبع منها، وأنه يتعدى استبعاد الأنساق الاجتماعية التي سادت خلال الفترة التي دون بها العمل الأدبي كما أنه لا يمكن فهم نشأة الظاهرة الأدبية وتطورها بالاعتداد على منطلق التطور الداخلي لها فقط، وإنما يجب ردها إلى المتغيرات الاجتماعية والثقافية التي شكلت خلفية العمل الأدبي^(٤) خاصة وأن الأدب ليس موضوعاً لا زمنياً، وليس قيمة خارج الزمن بل مجموعة من الممارسات والقيم الموجودة في مجتمع معين^(٥).

وعند دراسة الأدب الإسرائيلي المعاصر فإن عدداً كبيراً من الباحثين يرى أن هذا الأدب شديد التعبير عن الواقع الاجتماعي والسياسي، ويجمعون أن مفهوم الالتزام في الأدب يعد واحداً من أبرز المفاهيم الأدبية المسيطرة على الحياة الفكرية والأدبية في إسرائيل^(٦). وتعلق الباحثة الدكتورة ريزا دومب على شيوخ هذا المفهوم في الأدب الإسرائيلي بقولها «إن الكتاب اليهود في العصر الحديث اعتنقوا فكرة حركة التنوير التي أمنت بدور الكاتب كعالم للمجتمع. لقد استشعروا عبء وصيهم ومسئوليتهم الاجتماعية»^(٧).

وتدل هذه المقولة على أن الأدباء الإسرائيليين شديداً الأتباط بواقعهم وبظروف مجتمعهم. ونظراً لسيطرة نزعة الالتزام في الأدب على فكر الكتاب الإسرائيليين فقد كان من الطبيعي أن يسيطر الاتجاه الواقعي على الأهمال الأدبية الصادرة في إسرائيل، وكان من بين مظاهر هذا الاتجاه وصف الأدباء - بدقة متناهية، بل وعلى نحو تسجيلي - لطبيعة فلسطين ولأطوار البشر الذين يعيشون فيها من البدو أو الفلاحين الفلسطينيين، واهتمامهم بوصف الصراع بين جماعات المستوطنين الصهاينة الذين أطلق عليهم اسم «الطليعيين» أو «الرواد» وبين أصحاب الأرض من الفلسطينيين، وتقديهم وصفاً وثاقياً لصراع المستوطنين الصهاينة ضد البيئة وصعد عرب فلسطين^(٨). كما كان من بين مظاهر نزعة الالتزام التي سيطرت على الأدب العربي قبل قيام الدولة التزام الأدباء بالبعد عن إبراز أي نوع من التناقض بين الأيديولوجية الصهيونية وبين تجربة الفرد في واقع الحياة، كما تميز الأدب العربي آنذاك بالسعي نحو خلق المبررات لكل القضايا التي واجهت الصهيونية سواء كان ذلك تبرير رفض الاندماج اليهودي في مجتمعات الشتات اليهودي، بالتركيز على موجات العداء وكرهية اليهود، أو تبرير محاربة الانتداب البريطاني واغتصاب فلسطين من العرب^(٩) ومن هنا فإن الأدب الإسرائيلي المعاصر ولد في ظروف صاغته في إطار هذا الأدب الفكري الملتزم، وهو ما يسمى بأدب «النحن» ولكنه ما لبث أن أخذ يتلمس طريقه نحو «الأنا» ليعبر عن الفرد وصراعاته وتخططاته في مواجهة التناقضات التي يعانيها. وما أن وصل إلى «الأنا» حتى عاد كتابه وتساءلوا عن الصلة بينهم وبين «النحن» وعن حق الوجود الفردي الذي يمكن «للأنا» أنغامسه دون ارتباط بالواقع الاجتماعي. وهكذا تصارع هذا الأدب مع نفسه، وقام جيل جديد من الأدباء حاول أن يقطع الرابطة بين «الأنا» والمجتمع، وجعل «الأنا» في مركز الوجود^(١٠).

وعلى الرغم من أن بعض دراسي الأدب العبري الحديث مثل جرشون شاكيد يرون أن الأدب الإسرائيلي المعاصر يعد من عدة نواحي استمراراً لنفس التقاليد الأدبية التي سادت إبان فترة ما قبل تأسيس الدولة ^(١١) إلا أنه لا شك أن الواقع الجديد الذي خلقته حرب ١٩٤٨ جعل بعض الأدباء الإسرائيليين يشعرون بضرورة معالجة قضايا جديدة كانت المشكلة عن رؤية المجتمع، كما أن هذا الواقع الجديد جعل المجتمع الإسرائيلي يواجه مشكلات جديدة كانت المشكلة الطائفية واحدة من أبرزها.

وكان الإشكالية الاندماج الطائفي، والتمييز بين يهود الشرق والغرب في إسرائيل، انعكاساتها في الأدب الإسرائيلي المعاصر، وخاصة في كتابات كل من يودا بورلا ^(١٢) ويتسحاق شامي ^(١٣) وأمنون شاموش ^(١٤) الذين تعد أعلامهم سجلاً حقيقياً لطبيعة المشكلات التي واجهها مهاجرو الشرق في وطنهم الجديد. وقد حظيت انعكاسات هذه المشكلة في الأدب الإسرائيلي باهتمام عدد كبير من الباحثين مثل الدكتور محمد حسن عبد الحافظ الذي تقدم برسالة لنيل الدكتوراه كان موضوعها يهود الشرق في أدب يودا بورلا، والدكتور محمد جلال ادريس الذي تناول في رسالته للدكتوراه موضوع الطبيعة العراقية في أدب يهود العراق، والاستاذ تحرير شهاب الكروي الذي تقدم في العام الماضي برسالة لنيل درجة الماجستير كان موضوعها إشكالية الاندماج الطائفي في بعض الأعمال الروائية ليهود العراق. ولا شك أن كل هذه البحوث ساهمت في إثراء معرفتنا بطبيعة أدب يهود الشرق في إسرائيل، ولكن فقد انحصرت جهود هؤلاء الباحثين على دراسة النتاج الروائي لليهود الذين هاجروا من العراق أو من سوريا دون غيرها من الأدباء الذين قدموا من سائر بلدان الشرق مثل اليمن أو المغرب.

وتهدف هذه الدراسة إلى التعرف على انعكاسات إشكالية الاندماج الطائفي في شعر يهود الشرق الذي لم يحظ بعد بقدر وافر من الاهتمام، وستعتمد هذه الدراسة على التعرف على انعكاسات هذه المشكلة في النتاج الشعري لبعض شعراء يهود الشرق الذين يعد من أبرزهم كل من هارون المويج ^(١٥) وايرز ييطون ^(١٦) وشلومو اغايير ^(١٧).

وترجع أصول هؤلاء الشعراء إلى عدة بلدان عربية وإسلامية منها اليمن والمغرب وتركيا. ولي واقع الأمر فإن المعلومات المتوفرة لدى الباحثين عن هؤلاء الشعراء ضئيلة للغاية فلا نجد أي شيء يذكر عنهم في دوائر المعارف اليهودية، أو في معاجم الأدب العبري الحديث. وقد وقع اختيارنا على هؤلاء الشعراء، رغم ضآلة معلوماتنا عنهم، لما وجدناه في أشعارهم من إشارات كثيرة تعبر في مجملها عن مشكلة التمييز الطائفي، وعن حنينهم إلى أوطانهم الأصلية التي ارتحلوا عنها إلى إسرائيل.

وتعد المشكلة الطائفية التي واجهها المجتمع الإسرائيلي بعد قيام الدولة نتيجة طبيعة لبنية المجتمع الإسرائيلي الذي يعتمد في وجوده على تجميع المهاجرين اليهود من كافة بقاع الأرض، وكما هو معروف فإن الهجرة إلى إسرائيل واستيعاب المهاجرين اقتصادياً واجتماعياً تمثل محورا رئيسيا لجملة من القضايا التي تتصل بنشأة وتطور إسرائيل، وذلك لكونها تتصل اتصالاً جوهرياً بالفكرة الصهيونية ^(١٨) فالحجرة اليهودية إلى فلسطين كانت الوسيلة الوحيدة لقيام دولة إسرائيل كما أنها مازالت تعتبر الوسيلة الأساسية والفعالة لتعزيز الكيان الإسرائيلي، ومن هنا فأن عامل الهجرة إلى إسرائيل يعتبر من أهم مرتكزات ومقومات المجتمع الإسرائيلي. وعند بداية النظر إلى المجتمع الإسرائيلي نجد أنه، على الرغم من مرور حوالي قرن من الزمان على بداية موجات الهجرة، مازال يعد مجتمع مهاجرين ^(١٩).

وكانت عملية استيعاب المهاجرين اليهود الذين تدفقوا على إسرائيل خلال السنوات التي أعقبت قيام الدولة إحدى المهام الصعبة وذات الدرجة الأولى في الأهمية التي واجهت إسرائيل بعد إعلان تأسيسها في عام ١٩٤٨، حيث وصل عدد كبير من المهاجرين في غضون شهرين أو ثلاثة أشهر من ذلك العام، فكان معدل الهجرة في هذا الحين بالغ الارتفاع حيث وصل إلى نسبة ١٧ لكل مائة فرد بالمقارنة مع السكان الأصليين. وقد بلغ عدد المهاجرين في عام ١٩٤٩ حوالي ٢٥٠٠٠٠ جاءوا من تركيا وليبيا واليمن بالإضافة إلى المهاجرين الذين قدموا من بولندا ورومانيا. وقد استمر معدل الهجرة خلال عام ١٩٥٠ في الارتفاع حيث وصلت مجموعة أخرى من مهاجري رومانيا وبولندا ودول شمال إفريقيا بشكل رئيسي وأخيرا وصل حوالي ١٧٥٠٠٠ مهاجر في النصف الأول من عام ١٩٥١ منهم حوالي ١٠٠٠٠٠ يهودي من العراق. وقد أدت هذه الموجة من اليهود الشرقيين إلى زيادة نسبتهم إلى ٣٣٪ (٧٠).

وقبل البدء في بحث إشكالية الاندماج الطائفي ليهود الشرق في إسرائيل، والتعرف على انعكاساتها في أحوال الشعراء اليهود الشرقيين الذين قدموا من البلدان العربية والإسلامية فقد ينبغي أن نحصر على التعرف على مجموعة الطوائف المكونة لبنية المجتمع الإسرائيلي الذين يقوم في جوهره على تجميع شتات الطوائف اليهودية المنتشرة في جميع بقاع الأرض داخل إسرائيل، ويرى بعض الباحثين مثل أريه الياف أن إسرائيل تتكون من مجتمعين رئيسيين مختلفين تماما، فيطلقون على المجتمع الأول الذي يضم طوائف اليهود الغربيين (الاشكنازيم) إسرائيل الأولى، ويطلقون على المجتمع الذي يضم اليهود السفارديم والشرقيين إسرائيل الثانية. (٢١) وتظهر النظرة الموضوعية إلى الطائفتين وجود اختلافات جوهرية فيما بينهما ليس على المستوى العرقي والقومي فحسب بل على مستوى الممارسات والمعتقدات الدينية. (٢٢) ونظرا لوجود سميات كثيرة ومتداخلة تطلق على هذه الطوائف فإننا سنحصر هنا على إلقاء الضوء على دلالة كل مصطلح حتى يمكن أن نتعرف على طبيعة الفروق فيما بينها.

الاشكنازيم: يشكل الاشكنازيون غالبية يهود العالم فيشكلون ما يتراوح بين ٨٠ — ٨٥٪ من يهود العالم. (٢٣) ويعود أصل هذه التسمية إلى ما جاء في الفقرة الثالثة من الإصحاح العاشر من سفر التكوين التي جاء بها: «وبنو جومر اشكناز وريفاث وتجرمة»، وقد أطلقت هذه الكلمة للإشارة إلى المجتمعات اليهودية الموجودة في أصالي الفرات في أرمينيا، وقد استخدمت هذه الكلمة في العصور الوسطى للإشارة إلى الأراضي الأوربية التي يسكنها العنصر الجرمانى ثم أصبحت هذه الكلمة تشير إلى ألمانيا ثم توسع استعمالها وأخذ يعني اليهود الذين يعيشون في ألمانيا وشمال فرنسا وشرقها والنمسا وروسيا. وتعد لغة اليديش التي يستخدمها بعض اليهود الاشكناز حتى الآن من بين السمات المميزة لهم، وهذه اللغة خليط من الألمانية العصور الوسطى والسلافية، وتكتب بالحروف العبرية. وقد اتسعت دلالة هذا المصطلح بحيث أصبحت تتضمن كل يهود الغرب بما في ذلك يهود أمريكا باستثناء يهود إسبانيا وقسم من يهود إنجلترا وهولندا. (٢٤)

السفاراد: تشكل هذه الطائفة بالمقارنة بالطائفة الاشكنازية أقلية صغيرة حيث إنها تضم بين ١٢ — ١٥٪ من يهود العالم، وأصل التسمية يرجع إلى كلمة سفاراد. وبينما يرى بعض الباحثين أن أصل هذه التسمية مستمد من اسم مكان في شمال فلسطين نفي إليه اليهود بعد السبي البابلي (٢٥) إلا أن معظم الباحثين يرون أن أصل هذه الكلمة مستمد من كلمة سفاراد التي تعني إسبانيا، (٢٦) وكانت هذه التسمية تطلق على اليهود

الذين انحدروا من الجاليات اليهودية التي طردت من إسبانيا والبرتغال في عام ١٤٩٢ ثم عام ١٤٩٦ على أثر محاكم التفتيش . وقد هاجر معظم هؤلاء إلى جنوب أوروبا وشمال إفريقيا وبلدان الشرق الأوسط ، كما هاجر قسم منهم إلى لندن وهامبورج ، ولكنهم لم يستمروا هناك فترة طويلة وهاجروا إلى مناطق أخرى من العالم . وكانت اللغة العربية هي اللغة التي تحدث بها هؤلاء اليهود إبان إقامتهم في كتف الخلافة الأندلسية قبل خروجهم من إسبانيا ، ثم تحدثوا باللغة الإسبانية لمدة قرنين إلى ثلاثة قرون واستمروا في التحدث بها طيلة الخمسة قرون التي تلت خروجهم من إسبانيا واعتبروها لغتهم التقليدية . وقد أدى اختلاط اللغة العربية التي تحدثوها باللغة الإسبانية إلى خلق لغة جديدة وعرفت هذه اللغة الخليط باللادينو (٢٧) .

ويمكن القول إن مصطلح سفاراد أطلق على اليهود الذين عاشوا إبان العصور الوسطى في شبه جزيرة أيبيريا التي تشمل إسبانيا والبرتغال ، كما يطلق على الذين تحدثوا اللادينو بعد ذلك في مقابل الاشكناز . ويشمل أيضا اليهود الذين هاجروا من بلدان الشرق الأوسط ومن بلدان إفريقيا إلى إسرائيل . وتطلق هذه التسمية على اليهود الذين يتبعون التقاليد السفارادية في العبادة سواء كانوا في إسبانيا أو غيرها ، ويطلق المصطلح الآن على كافة اليهود الذين ليسوا من أصل اشكنازي أو يبي . (٢٨)

وعند الحديث عن اليهود السفاراد فإن هذا المصطلح لا يضم فقط اليهود الذين يتبعون طقوس العبادة السفارادية والذين تعود أصولهم إلى إسبانيا بل يشمل يهود شمال إفريقيا وآسيا . ولهذا فإنه لدى بحث إشكالية اندماج الطوائف اليهودية في إسرائيل ، فلا يكفي التعرض إلى هذين المصطلحين فقط ، وإنما يجب التعرف على مصطلحات متداخلة وخاصة بالنسبة إلى الطائفة السفارادية ، لأنها متداخلة ومتباينة أكثر من مصطلح اليهود الاشكناز الذي يتسم بكونه عددا أكثر من الطائفة الأخرى إذ أن مصطلح السفاراد يشمل اليهود العرب والشرقيين .

اليهود الشرقيون : وهذا المصطلح أقل شيوعا من مصطلح اليهود السفاراديين ويتداخل مع مصطلح السفاراديين ، ولعل مما ساعد على شيوع هذا الخلط هو انتشار اليهود السفاراديين في منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط بعد خروجهم من إسبانيا في عام ١٤٩٢ م ، حيث أصبح معظم اليهود الموجودين في الشرق يتبعون التقاليد السفارادية . (٢٩)

اليهود العرب : وفيما يتعلق بمصطلح اليهود العرب فهو مصطلح واضح إذ يشمل اليهود الذين عاشوا في البلاد العربية والذين تحدثوا العربية ، وقد هاجر معظمهم بعد إعلان قيام إسرائيل وخلال فترة الهجرة الكبرى التي تمت بعد عام ١٩٤٨ . والفرق بين اليهود العرب والشرقيين هو الفرق بين الجزء والكل فالمصطلح الأخير يعتبر أوسع حيث إن اليهود العرب يعدون جزءا من اليهود الشرقيين ، ويشمل مصطلح اليهود الشرقيين بالإضافة إلى اليهود العرب يهود بعض البلدان الإسلامية غير العرب وخاصة يهود تركيا وإيران . ولهذا يعتبر مصطلح اليهود الشرقيين هو أكثر المصطلحات تلاؤما مع الوضع الطائفي في إسرائيل حيث يطلق هذا المصطلح على نسل اليهود الذين هاجروا من العراق وإيران وتركيا وأفغانستان والهند وسوريا ولبنان وشبه الجزيرة ومصر وجميع بلدان شمال إفريقيا ، وهم ما يطلق عليهم أحيانا يهود آسيا وإفريقيا أيضا ، حيث يمثل يهود هذه البلدان بمجموعها طبقة واحدة مقابل يهود أوروبا وأمريكا ودول أمريكا اللاتينية الذين يمثلون «مجموعين» اليهود الاشكناز . (٣٠)

وبينا اقتضت الفروق بين الطائفتين الأشكنازية والسفارادية طيلة العصور الوسطى على مجالات الطقوس والمعتقدات الدينية واللغة والعادات والتقاليد إلا أن هذه الفروق اكتسبت بعد ظهور الفكرة الصهيونية في العصر الحديث وبعد تأسيس دولة إسرائيل بعداً آخر تمثل في تباين دوافع هجرة أبناء كل طائفة إلى إسرائيل فبينما عبرت هجرة اليهود الأشكناز إلى إسرائيل عن إيمان يهود الغرب بأن الفكرة الصهيونية هي التي من شأنها تخليص اليهود من الإحساس بالاضطهاد والظلم فإن هجرة يهود الشرق إلى إسرائيل تمت لدوافع اقتصادية خاصة وأن يهود الشرق اعتقدوا أن هجرتهم لإسرائيل ستسفر عن تحسين أوضاعهم الاقتصادية والعيش في حياة حافلة بفرص السعادة والثراء في ظل الدولة اليهودية^(٣١)

وقد بدأ يهود الشرق بكافة أطيافهم في الهجرة إلى فلسطين منذ عام ١٩٤٨ ، تحت مسميات مختلفة مثل عملية البساط السحري التي أقلت يهود اليمن إلى إسرائيل وعملية عزرا ونحميا في العراق ، وعمليات الهجرة من المغرب وليبيا وبلدان شمال إفريقيا .^(٣٢) واشتملت موجات الهجرة القادمة من البلاد العربية في أعقاب قيام إسرائيل على نسبة كبيرة من العمال غير المهرة ، ولذلك كان من الصعب على هؤلاء إيجاد العمل إلا في أعمال البناء وبعض الأعمال في الزراعة والصناعة التي لا تستوجب تدريباً أو خبرة سابقة كما أن عدداً من الذين كانت لهم خبرة بالأعمال الماهرة لم يتمكنوا من إيجاد العمل الذي يتلاءم مع خبراتهم السابقة ، إذ أن المهاجرين من البلدان الأوربية كانت لهم الأسبقية في الحصول على هذه الوظائف^(٣٣) الأمر الذي حل هؤلاء الشرقيين على أن يعملوا في أعمال لم يسبق لهم بها خبرة فأصبحوا في الواقع عمالاً غير مهرة في أعمالهم الجديدة . وارتبط بذلك المستوى الثقافي المنخفض ليهود البلدان العربية بالمقارنة بيهود البلدان الأوربية الذين قدموا من بلدان كانت أكثر رفاً من بعض البلدان العربية . وهكذا وجد يهود الشرق أنفسهم أسفل السلم الاجتماعي ، وإذا كان عدد منهم قد هاجر إلى فلسطين بحثاً عن حل لمشكلاته الاقتصادية والاجتماعية فإن هذه الهجرة قد خدمتهم في حياة الأقلية الطبقية .

وزعت إسرائيل بعد هجرة يهود الشرق إلى تجريد المهاجرين من عاداتهم وتقاليدهم ، وصهرهم في بوتقة الأشكنازية ، وفصلهم عن العالم العربي الذي هاجروا منه . ويصف الباحث أريه الياف النهج الذي تعاملت به القيادة الأشكنازية مع اليهود الشرقيين على النحو التالي : «لقد فصلنا اليهود الشرقيين - وخاصة شباب اليهود الشرقيين - عن ماضيهم وأصولهم ومجدهم ، وقمنا بتلقينهم (كما فعلنا مع أبنائنا نحن) بأن كل شيء قد بدأ في أوروبا الشرقية : النظرية اليهودية والصهيونية والفكر الطليعي والاستقرار في فلسطين ، وروينا لهم أن كل الجمال والشعر والثقافة كانت قد وجدت هناك عند آبائهم وأمهاتهم وأجدادهم زملائهم الصغار من الأشكنازيم . وبما أن كل شيء قد وجد هناك فهذا يعني أنه لم يحدث شيء أي شيء عند آبائهم هم ، ولذلك توصلنا بسرعة إلى أسطورة أمة وتختلف اليهود الشرقيين ، وأصبحنا نتصور أن اليهود الشرقيين نزلوا للتر من على أشجارهم وغرخوا من كهولهم»^(٣٤)

وقد أسفرت هذه النزعة المنصرية تجاه ثقافة اليهود الشرقيين عن قيام إسرائيل بحملة لتجريد اليهود الشرقيين عن ثقافتهم وتراثهم الذي اكتسبوه إبان إقامتهم في بلدانهم الأصلية .^(٣٥) وبالرغم من كل هذه المحاولات التي قامت بها إسرائيل لدمج اليهود الشرقيين في بوتقة الصهر الأشكنازية فقد كان هؤلاء المهاجرون أكثر إصراراً على التمسك بتراثهم وبيوتهم الشرقية . ويرى الشاعر الإسرائيلي شلومو افايو ، وهو من أصول

عالم الفكر

شرقية، أن الأزمة التي يواجهها المجتمع الإسرائيلي ليست منحصرة في إطار إشكالية الاندماج الطائفي للمهاجرين وإنما فهي تتمثل في أزمة الهوية التي يواجهها المجتمع الإسرائيلي فيذكر الشاعر:

«إن القضية التي نواجهها هي قضية الهوية وهذه القضية هي قضية كل المجتمع الذي يبحث عن هويته وتكمن أصول هذه المشكلة في أن كل جماعة منا أتت إلى إسرائيل وهي عملة في داخلها بتراث ثقافي خاص بها يختلف في جوهره أشد ما يكون الاختلاف عن التراث الذي جلبته كل جماعة، ولا أستطيع أن أكون في حل من تراثي وتراث آبائي الذي جلبته من الشرق. (٣٦)

ونجد في كتابات الشاعر راتسون هاليفي مظهرا من مظاهر أزمة الهوية الإسرائيلية الناجمة عن إشكالية الاندماج الطائفي في إسرائيل فيذكر الشاعر:

«إن ثقافتني التي تشكلت وعيي مستمدة من قراءاتي المختلفة هنا في إسرائيل. أما كل ما يتعلق بجانب اللاموس من شخصيتي فهو مستمد من ثقائتي اليهودية التي تشرتها منذ صغري، وليس لدي أدنى شك في أن هذا الجانب من شخصيتي يتجلى في شعري. (٣٧)

وتعتبر كتابات وأشعار الأديب الإسرائيلي، السوري الأصل، امنون شاموش عن مدى تمسك أدباء الشرق في إسرائيل بتراثهم الشرقي فجاء في إحدى مقالاته:

«مازلت منهشا من أن ذكريات طفولتي في حلب ما زالت حية في ذاكرتي. . . لن يصدقني أحد إذا ما قلت إنني ما زلت أتذكر وأحن إلى مذاق الطعام في حلب. ورغم ابتعادي عن حلب إلا أنني ما زلت أعيش في جوها خاصة أن والدي ما زالت تحافظ على كل ما كانت تقوم به في حلب». (٣٨)

ونجد في أشعار امنون شاموش انعكاسات عديدة لحنين يهود الشرق إلى أوطانهم التي هاجروا منها إلى إسرائيل، فنقرأ في ديوانه الأندلسي:

أكلما ذكرت حلب بكى قلبي	حلب هي كل أمان
أعيش على ينبوع آبائي	أحلم مع بني وأبنائي
في صباحي ومساءلي	بحلب
وأمرج في حديثي	العربية بالعبرية (٣٩)

كما جاء في قصيدة أخرى من نفس الديوان:

بيت أبي وأمي في حلب	يجلب الناظرين
وبيتي في الجليل أكرم	ألم على أرض أخرى
حفظتي أسي! أحمدا	اقتصر التغيير على بهاء المكان. (٤٠)

وعند قراءة هذه الأبيات نلاحظ مدى ارتباط الشاعر بموطنه الأصلي (مسقط رأسه) في حلب، وتتجلى مظاهر هذا الارتباط في البيت الذي جاء به «أعيش على ينبوع آبائي»، ويوضح هذا البيت أن الشاعر ربط

حاضره بإضاهيه، وأنه يربط وجوده في إسرائيل بما يتمسك به من تراثه الشرقي الذي توارثه عن أبائه. ونلاحظ عند قراءة هذه الآيات أيضا أن الشاعر حرص على إظهار مدى التناقض بين الواقع المعاش في إسرائيل، وبين الحلم المنشود في حلب، ويظهر هذا التناقض من خلال البيتين اللذين جاء بهما «بيت أبي وأمي في حلب/ يجذب الناظرين/ ويبتني في الجليل أُم». ويثير هذان البيتان في نفس القارئ الإحساس بأن الشاعر يفضل واقعه في حلب عن واقعه المعاش في الجليل، كما تعبر عن مدى إحساسه بخيبة الأمل من الهجرة إلى إسرائيل.

كما جاء في إحدى قصائده:

مازلت مرتبطا بحبل سري	بحلب
بحلب حيث أُمي حلتني	بحلب حيث حلمتنا
بفرس عجمتنا هنا	بإقامة بيت دافسيه
أوقاده من حبال	ومياهه تجمع أبناء سام. (٤١)

كما جاء في إحدى قصائده:

يأتي في الشرق	وأصبرو بنظري إلى الأندلس
أمدد جسدي على عشب الكيوتس	ورويح تخلق في غرناطة
أندلسي أنا	ومن الأندلس ارتحلت أسري. (٤٢)

وتوضح هذه الآيات مدى تمزق مشاعر الأديب آمنون شاموش بين واقعه المادي الملموس في إسرائيل وبين موطنه الروحي (مسقط رأسه) في حلب. ونلاحظ عند قراءة البيت الذي جاء به «أندلسي أنا/ ومن الأندلس ارتحلت أسري» أن الشاعر حرص على تقديم الخبر (أندلسي) على المبتدأ (أنا) بغرض إبراز هويته، وقد استخدم الشاعر الأندلس هنا كرمز لهويته الشرقية، وليرمي في ذهن القارئ الإسرائيلي بدلالات تذكره بمجد الحضارة اليهودية التي ازدهرت في ظل الخلافة العربية الإسلامية، وليذكره أيضا بالتسامح الذي ساد بين اليهود والعرب في الأندلس، كما يوضح هذا البيت أن إحساس الشاعر بالانتماء إلى الشرق أضخم من إحساسه بالانتماء إلى واقعه. وعند قراءة البيت الذي جاء به «أمدد جسدي على عشب الكيوتس/ ورويح تخلق في غرناطة» نلاحظ أيضا أن الشاعر يربط الكيوتس هنا بالجسد، ويربط روحه بغرناطة، ويهدف لتوظيف هذه الثنائية بين الجسد والروح في شعره إلى الإيحاء بأن الجسد فقط - المرتبط بالفناء - هو الذي يتواجد في إسرائيل، وأن الروح التي ارتبطت، في الفكر اليهودي الوسيط بالأندلس، بالخلود تتواجد في غرناطة التي تعد في هذه الآيات رمزا لبهاء الشرق، المفقود في واقعه.

وتوضح كل هذه الشواهد والافتباسات السابقة مدى ارتباط يهود الشرق بأوطانهم الأصلية، وإحساسهم بعدم الانتماء إلى الواقع المعاش في إسرائيل. ونعتقد أن هذا الحنين إلى الشرق، وتمسك المهاجرين بترائهم الفكري، وإصرارهم على عدم الاندماج في المجتمع الإسرائيلي ذي الطابع الأوربي ناجم عن إحساسهم بأن الفكرة الصهيونية لم تحقق آمالهم المنشودة في التخلص من الإحساس بأنهم أقلية محكومة مضطهدة، وبأن

عالم الفكر

الصهيونية كانت موجهة في المقام الأول إلى اليهود الاشكناز وليس إلى اليهود الشرقيين . وقد تكون مقولة «اعتاد المغاربة من غير اليهود أن يطلقوا علينا تسمية اليهود، وهنا في إسرائيل فإن الإسرائيليين يطلقون علينا تسمية المغاربة»^(٤٣)، والتي شاعت على ألسنة اليهود المغاربة في إسرائيل، خير تمثيل عن إحساس يهود الشرق بالاعتراق الروحي في مجتمعهم الجديد كما تعبر هذه المقولة عن إحساسهم أيضا بأن الفكرة الصهيونية كانت موجهة في المقام الأول إلى اليهود الاشكنازيين وليس إلى يهود الشرق.^(٤٤)

وقد كان لهذا الإحساس بالاضطهاد والاعتراق عن المجتمع الإسرائيلي العديد من الأسباب الموضوعية التي عادة ما يصرها الباحثون في النقاط التالية :

١- التفرق العددي لليهود الاشكناز عشية قيام الدولة فقد مثلت هذه الطائفة ٩٠٪ من السكان اليهود، وبالتالي سيطروا على كل مرافق الدولة في حين لم يتجاوز عدد السفاراد آنذاك ١٠٪ من مجمل تعداد السكان .

٢- أظهر اليهود الغربيون وهم بذات الاستيطان الصهيوني ذي الطابع الغربي الأوربي تخوفهم من أن يؤدي تولي اليهود الشرقيين للمناصب القيادية المهمة إلى تغيير شكل الدولة الغربي إلى الشكل والطابع الشرق أوسطي تشبها بالنموذج الإقليمي المحيط بها .

٣- استتثار اليهود الغربيين (الاشكنازيين) في بداية الخمسينيات بالتعويضات الألمانية عن ما تعرض له اليهود الغربيون من اضطهاد على أيدي النازي، مما أدى إلى تسرب كثير من هذه الأموال إلى أيدي الطبقة الثرية، التي كان لها أكبر الأثر في خلق الحياة الاقتصادية مع اليهود الشرقيين .

٤- إحساس اليهود الغربيين بالتفوق الحضاري على اليهود الشرقيين وخاصة أن معظم الدول التي هاجر منها اليهود الشرقيون كانت تمتاز بتواضع مستواها الثقافي والعلمي عن دول أوروبا بشكل عام مما أدى إلى تحول نظرة الاستعلاء إلى نظرة احتقار نحو اليهود الشرقيين .^(٤٥)

وقد أسفرت كل هذه العوامل مجتمعة عن تعرض اليهود الشرقيين في إسرائيل إلى قدر كبير من الظلم تجلّت مظاهره في قصر أنشطة اليهود السفاراد على أعمال البناء والنظافة، وغيرها من الأعمال اليدوية، وفي حرمانهم من تولي المناصب القيادية في الدولة بالمقارنة باليهود الغربيين، وفي توفير كل فرص التقدم والرفاه لليهود الاشكناز وحرمانهم في المقابل من كافة الإمكانات الأساسية التي من شأنها الارتقاء بأوضاعهم الاجتماعية والاقتصادية في مجتمعهم الجديد . وكانت الدريرة التي طرحتها دائما لبقاء وضع اليهود الشرقيين على ما هو عليه أنه من الضروري أن يتحرر يهود الشرق من أغلال عاداتهم وتقاليدهم الشرقية البالية التي لا تناسب العصر الحديث، والأخذ بأساليب الحياة الغربية حتى يصبح بوسعهم الالتحاق بركب الحياة الغربية في إسرائيل.^(٤٦) وقد عبر الشاعر الإسرائيلي تسني حاقاق، الذي من أصل يمني، عما فعلته السلطة الاشكنازية الحاكمة في ثقافة اليهود الشرقيين في القصيدة التالية :

أعطوني ساحة

وأصبروا لي الأوامر بالبحري

دلو لي ثوب ضيق

وقالوا تعلم
أهانوني وطلبوا مني العصمت
كثفوني
وقالوا تعلم
ألقوا لي عظمة ملوثة بالدم
وقالوا: كل كل
أعطوا مني البراءة
وقتلوا لمي
وألقوا بي في مختبر التجارب
وقالوا هكذا أصبحت مثقفا
أصبحت أصمت أصمت
أعطوني كتباً وقالوا تعلمها
درستها ولكنني
أصبحت عارياً أمام الإله
والإنسان وأمام نفسي. (٤٧)

وعند قراءة هذه الآيات نجد أن الشاعر يضع ذاته المتكلمة، المثلثة للوجود اليهودي الشرقي في إسرائيل في مواجهة السلطة الاشكنازية الحاكمة، يفرض الإجماع بأن ما تواجهه الذات المتكلمة من إحساس بالظلم، والاختراب هو نفس الإحساس الذي تواجهه الجماعة. وحينما يذكر الشاعر «ألقوا بي في مختبر التجارب وقتلوا لمي» فإن هذين البيتين يعبران عما تعرض له يهود الشرق في إسرائيل من ظلم واضطهاد، كما يعبران عن أن السلطة تعاملت معهم وكأنهم خرجوا للتو من كهوفهم. وحينما يذكر الشاعر «سلبوا مني البراءة» فإن هذا البيت يثير في السمع الإحساس بأن الشاعر يربط هنا بين عاداته وتقاليده الشرقية وبين البراءة ويرغب في الإجماع بأن سلب يهود الشرق من تراثهم وإجبارهم على تبني أصول الثقافة الغربية الاشكنازية أسفر عن افتقاده لمكونات هويته وإحساسه بالعري ليس فقط أمام الإنسان والإله وإنما أمام نفسه أيضاً.

وإذا كان الشاعر تسفي حقائق عبر في قصيدته عن إحساسه بالاختراب في المجتمع، ومن أن هذا الإحساس ناجم عما فعلته السلطة الاشكنازية الحاكمة بثقافته وتراثه فإن الشاعر يوأف حقيق يعبر في قصيدة «بطاقة زيارة» عن تمزق مشاعر يهود الشرق بين رغبتهم في التمسك بتراثهم وبين رغبتهم في تبني نموذج الحياة الغربية الذي من شأنه مساعدتهم على الاندماج في المجتمع. ونقرأ في قصيدته:

شرقي أنا
وكل شمس الشرق تجمعت في عيني
وقدماي تقوداني غرباً

العربية لغتي
ولغة أُمِّي خطوط متقاطعة
أبي لم يعرف العربية
وفي عيني السود أحلام شقراء
استمع لخطاك
ودمي يلدخن نرجيلة وصوت أم كلثوم
أسود اللون أنا
وما زالت في قلبي بقايا غرافات
وشكوكي تتزايد. (٤٨)

وتتشابه هذه الآليات من عدة نواح مع أشعار أمونون شاموش التي عرضناها من قبل، ويمكن وجه التشابه في سيطرة الإحساس الفردي على أشعارهما فلاحظ أن الشاعرين يضعان تجربة كل يهود الشرق في إسرائيل على لسانها الفردي، كما يتشابه شعرهما أيضاً في التزامه بقضية يهود الشرق في إسرائيل إذ أنهما يؤكدان في شعرهما على هويتهما الشرقية. وتعتبر هذه القصيدة عن أزمة الهوية التي يواجهها اليهودي الشرقي في إسرائيل الذي تتصارع في داخله الرغبة في الحفاظ على تراث آبائه وأجداده وعلى هويته الشرقية مع الرغبة في الاندماج في المجتمع والتخلي عن التراث الشرقي، وتتجلى مظاهر هذه الأزمة في البيت الذي جاء به «وقدماي تقوداني غرباً». وعند قراءة هذا البيت نلاحظ أن الشاعر صاغ هذا البيت على نحو يوحي لنا أن الوجهة التي يتوجه إليها، أو التي تتوجه إليها قدماءه، ليست نابعة من صميم إرادته وإنما هي وجهة معاكسة لرغبته، وحينها يختتم الشاعر قصيدته بقوله «وشكوكي تتزايد» فإن هذا البيت يعبر عن أن الشاعر لم يحسم بعد، ولم يجدد بعد إذا ما كان سيستجيب لأحلامه الشقراء المرادفة لنموذج الحياة الغربي المتبع في إسرائيل أم أنه سيرضخ لرغبته في الحفاظ على هويته الشرقية.

وقد أفسرت كل الضغوط التي تعرض لها يهود الشرق في إسرائيل بفرض دفعهم نحو تبني نموذج الحياة الغربي عن تخلي الجيل الثاني منهم، الذي ولد ونشأ في إسرائيل، عن التراث الشرقي وتبنيهم لقيم الثقافة الغربية، ولذلك فكثيراً ما نجد في شعر يهود الشرق صدى للإحساس بخيبة الأمل من التحولات الفكرية التي طرأت على حياة يهود الشرق في إسرائيل، فجاء في قصيدة «المسيح لن يأتي من اليمن» للشاعر اهارون الموج، اليمنى الأصل:

لم يعد منظراً طبيعياً وألسناه
أن نرى طائفة اليمن ملقطة حول مواكدها
منتظرة مجيء المسيح
لم نعد نراهم يتركون ذقونهم
لم نعد نراهم يتدارسون الشريعة

لم نعد نراهم يتدارسون سفر الزوهار
وأصبح بيت جدي في شارع هآاري خروبا
لم يعد أبي ينعم بالهدوء
أقولها إنني لم أعد أهلا للفتنة
المسيح لن يأتي من اليمن. (٤٩)

وتعبر هذه القصيدة عن حجم التغيير الذي طرأ على طائفة يهود اليمن بعد هجرتهم إلى إسرائيل، كما تعبر عن إحساس الشاعر بعدم الانتماء لإزاء التغيرات التي طرأت على طائفته، فحينما يذكر الشاعر «لم يعد أبي ينعم بالهدوء» فإن هذا البيت يعبر عن أن انقضاء الأب - الذي يرمز هنا إلى الجيل الأول من يهود الشرق في إسرائيل - لهذا الهدوء غير ناجم عن تغير المكان فحسب، وإنما ناجم في المقام الأول عن تحلي يهود اليمن عن تراثهم الذي شكل عبر قرون طوال تراثهم الروحي الذي شكل بدوره جانب اللاوعي من حياتهم. وتتجلى مظاهر تحلي يهود اليمن عن تقاليدهم وتراثهم في البيتين اللذين جاء بهما: «لم نعد نراهم يطلقون دقونهم»، لم نعد نراهم يتدارسون الشريعة، لم نعد نراهم يتدارسون سفر الزوهار». وتوحي الصياغة اللغوية لكل هذه الأبيات أن الشاعر يشعر بالأسى لتخلي يهود اليمن عن عاداتهم وتقاليدهم، وقد يكون البيت الذي جاء به «أقولها إنني لم أعد أهلا للفتنة» غير تعبير عن إحساس الشاعر بالإحباط من واقع الجديد، وإحساسه بأن تحلي طائفته عن تراثها جعلها تفقد استقلاليتها ومصداقيتها. ونعتقد أن الشاعر حرص في هذه الأبيات على الإشارة إلى كل من سفر الزوهار (٥٠) الذي كان يعد واحدا من أهم كتب الكبالة التي حظت باهتمام حاخامات يهود اليمن قبل هجرتهم إلى إسرائيل، وإلى الحاخام هآاري الذي كان واحدا من أبرز حاخامات اليهود في الشرق إبان العصور الوسطى، بفرض الإيحاء بأنه كان ليهود الشرق نتاج فكري متميز في تاريخ الفكر اليهودي قبل هجرتهم إلى إسرائيل.

ويعبر الشاعر طوفيه سولي، اليمني الأصل، أيضا عن حجم التحولات التي طرأت على الطائفة بعد هجرتهم إلى إسرائيل فجاء في قصيدة «هفتان»:

تغير المشهد في الحلي
وأهل الحلي صاروا مهيجتين
وظهر زكريا مرتديا بدلة من أمريكا
جلبتها المدام مع الألم
والجدة ما زالت تكافح في إصلاح البنطلون
وتطريز حاشية القبة. (٥١)

وعند قراءة هذه القصيدة نلاحظ أن الشاعر يقدم لنا عالمين شديدي الاختلاف وهما عالم الجيل الثاني من المهاجرين الذي تحل عن تراثه والذي تقبل نموذج الحياة الغربي، وعالم الجيل الأول من المهاجرين والذي يرمز إليه الشاعر بكلمة «الجدة». وحينما يذكر الشاعر أن الجدة ما زالت تكافح في إصلاح البنطلون وتطريز حاشية القبة فإننا لا ننصو أن الشاعر يقصد المعنى الحسي فقط لهذه المفردات بقدر

عالم الفكر

ما نتصور، أنه يستخدمها ومزا للإيماء بأن الجيل الأول من المهاجرين مازال يكافح من أجل الحفاظ على البقية الباقية من عاداته وتقاليده وتراثه .

ويعبر الشاعر تسفي حقائق، اليميني الأمل، في إحدى قصائده التي نظمها في مرحلة الشباب عن رغبة الجيل الثاني من يهود الشرق الذي نشأ في إسرائيل والذي لم يواجه نفس المشكلات التي واجهها جيل الآباء، في التحرر من العادات والتقاليد الشرقية بغرض الحصول على فرص عمل أفضل، وبغرض تحسين أوضاعه الاجتماعية . وقد جاء بقصيدته :

أمي أمي
أعلمون كم أرهب
في اصطفاة الفراشات
أمي أعلم الآن
كيف اصطفاها
لا ولن أسير
في دوائر مفرقة
أقول الآن يا أمي لا
لن أحمل في الأذنان
ساربي نفسي
كل نفسي
في داخل الفراشات
فقد أكتشف السر
رأيت اليوم
أبي عائدا محملا بالآثم
حاملا شبكة وبنجام حربة
رأته يكبح جناح الفراشات
رأته مقوس الظهر
رأته هينيه مكذرة
لم أعرف من المرق أم من الدمع . (١٢)

وعند قراءة هذه القصيدة نلاحظ أنها لا تعدو كونها صرخة لشاب يشعر بمدى الظلم الذي يتعرض له يهود الشرق في إسرائيل، وتعد الفراشات في هذه الأبيات رمزا للعالم الاشتكنازي الذي يربط الشاعر في تبني قيمه ومثله بغرض اكتشاف سر تميزهم من يهود الشرق . وفي مقابل الصورة التي يقدمها الشاعر لذاته ولرغبته في التحرر من أغلال التقاليد الشرقية فإنه يرسم صورة مناقضة للآب الذي يرمز إلى الجيل الأول من مهاجري يهود الشرق الذي يكبح رغبة الجيل الثاني من يهود الشرق في التخلي عن التراث الشرقي .

وتعتبر هذه الأبيات في مجملها عن مدى تمزق مشاعر الجيل الثاني من يهود الشرق بين الرغبة في الاندماج في المجتمع الاشتكنازي وبين الرغبة في الحفاظ على التقاليد الشرقية .

ونجد في أشعار إيرز بيطون ، المغربي الأصل ، انعكاسات عديدة لإشكالية عجز يهود الشرق عن الاندماج في المجتمع الإسرائيلي فجاء في قصيدة «زهرة» لشاعر بيطون :

زهرة

مفنية كانت

في بلاط محمد الخامس بالمغرب

يمكن أن هنا حينما كانت

تبدأ في الإنشاد

كان الجنود يترشقون بالسكاكين

للوصول إلى أطراف ثوبها

والآن

تعمل زهرة

في اشكلون

ستجدونها واقفة

هند مكتب الحفلات . (٥٣)

وتعتبر هذه القصيدة عن طبيعة الوضع الذي واجهه يهود الشرق ، وخاصة يهود المغرب ، بعد هجرتهم إلى إسرائيل ، كما تعبر هذه الأبيات عن حقيقة أنه بينما اعتقدت أعداد كبيرة من يهود المغرب عند مجيئها إلى إسرائيل أن الهجرة ستتيح لها فرصة الالتحاق بالطبقة الوسطى في المجتمع فإن الواقع الذي واجهوه في إسرائيل أسفر عن تدهور أوضاعهم الاجتماعية . ولأنك أن سياسة التمييز الطائفي التي اتبعتها إسرائيل تجاه يهود الشرق تسببت في إحساس المهاجرين بخيبة الأمل من المشروع الصهيوني ، وبالاغتراب عن واقع المجتمع وثقافته ، الأمر الذي دفعهم لتمجيد الماضي والإعلاء من شأنه في مواجهة الواقع الإسرائيلي . وتجلت مظاهر هذا الإحساس بالاغتراب عن الواقع والإعلاء من شأن الماضي في مواجهة الحاضر في قصيدة « كلمات عن الخلفية » للشاعر إيرز بيطون . وقد جاء في قصيدته :

أمي أمي

أماه يا من تقيمون في قرية أشجارها

خضرتها أكثر اخضراراً من أي خضرة أخرى

يا من تقيمون مع صهاغير تدر لبناً

أشهى من كل مذاق

أماه يا من ترقدين على عرش ألف ليلة وليلة

أما يا أماء
يا من كنت تبعدن السيئات
بحركة فقط من أصابعك
أي أي
يا من عملت
في تقديس أيام السبت بتبيل نفسي
يا من كنت فقيها لا مثيل له
في الشريعة
وأنا من أنا
أنا من أبعدت نفسي
ابتعادا في داخل قلبي
وحيتا يغلد البعض للنوم
كنت أقوم الليل
استذكر الشريعة اليهودية المغربية (١٤)

وعند قراءة هذه القصيدة نلاحظ أن الشاعر يستخدم في قصيدته الأم كرمز لكل تفاصيل الماضي الذي يمن إليه والمفتقد في إسرائيل، وتكمن جماليات هذه القصيدة في ابتعاد الشاعر عن المباشرة، والكشف عما يزعجه في المجتمع الإسرائيلي، واعتاده على الرمز كوسيلة للتعبير عن موقفه إزاء واقعه، فالأم في هذه الأبيات ليست أما بعينها كما أنها ليست امرأة مثل سائر النساء، فالواقع الذي تعيش فيه هذه الأم مغرط في مشاليتها وبهاته، ويشعر القارئ بهذه المثالية من خلال التضاد الذي يبرزه الشاعر بين واقع الأم في المغرب وبين واقعه الحالي، فأشجار القرية على سبيل المثال التي تحيط بالأم أكثر اخضراراً من سائر الأشجار، كما أن عصافير هذه القرية تدر لنا أشهى من كل مذاق. وتعبّر كل هذه الأبيات عن مدى حنين الشاعر إلى موطنه الأصلي (مسقط رأسه) الذي ارتحل عنه إلى إسرائيل. وبعد أن وصف الشاعر واقع الأم الحالي فإنه يصحبنا إلى عالم الأب، وعند قراءة هذه الأبيات نجد أن الأوصاف التي يسقطها الشاعر على عالم الأب، لا تختلف في مضمونها العام عن صفات الأم فمجمل الأفعال التي يسقطها الشاعر على الأب من تقديس لأيام السبت وتفقهه في قضايا الشريعة يوحى بمدى نقائه وتدينه وبراهته.

وعند قراءة الأبيات التي عبر فيها يبطون عن طبيعة واقعه في إسرائيل نلاحظ مدى إحساسه بالعزلة في مجتمعه الجديد، وإحساسه بالافتراق عن واقعه فهو يقوم الليل لدراسة الشريعة اليهودية المغربية التي يجد فيها ملاذاً عن واقعه. ونلاحظ عند قراءة البيت الذي جاء به: «أنا من أبعدت نفسي ابتعادا في داخل قلبي» أن الشاعر لا يفصح لنا من أي شيء ابتعد كما لا يفصح لنا إلى أين ابتعد، ويكتفي الشاعر بذكر أنه ابتعد في داخل قلبه كي يوحى للقارئ أنه أصبح أكثر انطواء على ذاته كنتيجة لابتعاده عن واقعه المثالي الذي كان يحيا في رحابه في المغرب.

ويعبر الشاعر طوفية سولي، اليمني الأصل، عن إحساسه بخيبة الأمل من تدهور الأوضاع الاجتماعية لليهود الشرقيين في إسرائيل، كما يعبر في شعره عن إحساسه بأن الهجرة لم تخلص يهود الشرق من الإحساس بأنهم أقلية تتعرض دائماً للاضطهاد فجاء في إحدى قصائده:

خيم الصمت على حي «الأمل»

من انكسار الأمل

الأمل يصبو إلى الجوار والإخاء

ولكن في القلب

إحساس بالمنفى. (٥٥)

كما جاء في إحدى قصائده:

القرام لم يعرف مجد إخوانه

الذين رافقوه في الشتات

وأجد القرام أكثر صمتاً من الحائط

إذا كنت أcha لك

أين الإخاء

وإذا كنت حبيبك أين المحبة. (٥٦)

وعند قراءة هذه الأبيات نلاحظ أيضاً مدى التزام الشاعر بقضية يهود الشرق في إسرائيل، وتعبّر هذه الأبيات عن إحساس يهود الشرق بخيبة الأمل من المشروع الصهيوني الذي صور لليهود الشرق أن الهجرة إلى إسرائيل هي الحل المثالي الذي من شأنه تخليصهم من الإحساس بالاضطهاد. ويعبر البيت الذي جاء به «ولكن في القلب إحساس بالمنفى» عن إحساس الشاعر بالعجز عن الاندماج في المجتمع الإسرائيلي، وعن رفضه لتقبل قيمه، كما يوحي أيضاً أن الهجرة إلى إسرائيل لم تخلصه من الإحساس بأنه أقلية محكومة بتحكم الآخرين في مصيرها، كما أنه حيناً يذكر الشاعر «القرام لم يعرف مجد إخوانه» فإن هذا البيت يحتوي على إشارة للنهج الذي تعاملت به السلطة الاشتراكية الحاكمة مع ثقافة يهود الشرق وكيف أنها تبنت نظرة ملؤها الاستعلاء تجاه التراث الفكري والروحي لليهود الشرق، وتعاملت معهم وكأنهم خرجوا للنسو من كهوفهم. كما يعبر الشاعر راسون هاليبي، اليمني الأصل، في قصيدة «نبض القلب» عن إحساسه بالافتراق في المجتمع الإسرائيلي فجاء بقصيدته:

حولت إخواني، ولكنهم تنكروا لي

وحينما قدست الله لم يقلصوه معي

لم يمتكفوا معي عند توحيد الله

ذبحوني . ذبحوني

وضلت الطريق وأضلوني

وأضيق وسط الحمز واللمز
وأضل الطريق إلى بيتي ومسكني. (٥٧)
كما جاء في قصيدة أخرى لنفس الشاعر:
دفعوني لأن
أفتهم وأمقت ذاتي
لو كانوا أسمعنوني
كلمة طيبة
لكنك ركمت على قدميهم كالقبر. (٥٨)

وعند قراءة القصيدة الأولى للشاعر راتسون هاليفي نلاحظ أن مجموع الأفعال التي يستخدمها الشاعر، في إطار حديثه عن «الأخر» المتمثل في السلطة الاشتكنازية الحاكمة، يوحى بمدى قسوة هذه السلطة للأفعال التي يستخدمها والمتمثلة في (تنكروا، ذبحوني، أضلوني، لم يقدموا) تهدف إلى تصوير «الأخر» في صورة الطرف النقيض للذات المتكلمة التي يقدمها الشاعر في صورة الطرف المستكين الذي يعد ضحية لتصرفات السلطة الحاكمة. وحينما يذكر الشاعر في البيت الأخير من قصيدته «وأضل الطريق إلى بيتي ومسكني» فإن هذا البيت جاء في ختام القصيدة بوصفه نتيجة طبيعية لكل ما تعرض له الشاعر من ظلم واضطهاد في إسرائيل، ويوضح هذا البيت مدى إحساس الشاعر بالافتراق الثقافي عن قيم ومثل المجتمع الإسرائيلي. أما القصيدة الثانية التي عرضناها لنفس الشاعر فهي تعد في الواقع صرخة ضد الواقع الاجتماعي الذي يعاني منه يهود الشرق في إسرائيل، كما أنها تعد في مجملها نتيجة طبيعية لما عبر عنه الشاعر في قصيدته السابقة.

كما عبر الشاعر بلفور حقائق في قصيدة «في المعركة» عن إحساسه بخيبة الأمل من الواقع الاجتماعي الذي واجهه يهود العراق بعد هجرتهم إلى إسرائيل فجاء بقصيدته:

وهاجر جدي
كما هاجر إبراهيم من أود
هاجر من نفس الأرض
هاجر بمقتضى نفس الأمر
صعدوا صعد إلى أرض الوطن
وفقد مجده
وفقد سلطانه ونفوذه
واكتسى وجهه بالحزن
وفسد المال
وضاع الذهب. (٥٩)

وعند قراءة هذه القصيدة نلاحظ أن الشاعر يشبه هجرة يهود العراق إلى إسرائيل بهجرة إبراهيم عليه السلام

إلى فلسطين، وحينما يذكر الشاعر «هاجر من نفس الأرض / ويمقتضى نفس الأمر» فإن هذين البيتين مستوحان من الفقرة السابعة بالإصحاح الخامس عشر من سفر التكوين التي جاء بها: «وقال له أنا الرب الذي أخرجك من أور الكلدانيين ليعطيك هذه الأرض لترثها». ويرجع سبب استدعاء هذه الفقرة من التراث اليهودي في هذه القصيدة إلى رغبة الشاعر في أن يوحي للقارئ الإسرائيلي بمدى مصداقية تجربة هجرة يهود الشرق إلى إسرائيل، وبأن هجرة يهود الشرق إلى (أرض الميعاد) لا تختلف في مضمونها عن هجرة اليهود الاشكنازيين. وتوضح هذه الآيات أيضا أن هذه الهجرة أسفرت عن تدهور أوضاع يهود الشرق في مجتمعاتهم الجديد بالمقارنة بأوضاعهم في أوطانهم الأصلية.

ونجد في أشعار هارون الموح مظهرا من مظاهر إحساس يهود الشرق بالظلم والاضطراب في مجتمعاتهم الجديد فجاه في قصيدة ثلاث أغاني عن الحب:

شاهين . من كان يؤمن

أن هناك أسما شرقيا بهذا الجمال

شاهين

كريمة ملك

أميرة الأمراء ولم يجبرها أحد

إنها لم تعرف

ولم يعرف والدناها أيضا

وكذا أدت إلى هنا من الشرق مع والدتها

عاشت في البداية في غيمة

ثم انتقلت إلى كوخ متداع

وأخيرا إلى بيت ذي حليقة صغيرة

رأها الشباب فطويوها

عرفت أحدهم وكان لها مثل الأخ

سألها ما اسمك

قالت شاهين

(حمار لم يفهم)

استأجر شقة وضع بها مروحة، متعبدة، كنية، صالون، تلفون،

سجاد، ونادها قافلا يا بنات آوي أي لآل يو شاهين

لعب معها ذات يوم

ضاحمها، ضاحمته

وهكذا ماتت تدريجياً أسطورة شاهين

شاهين

هي السباح

أنا وأنت وويدا وويدا سترين (٦٠)

وعند قراءة هذه الأبيات نجد أن القصيدة تدور حول محورين رئيسيين وهما: محور شاهين الذي يرمز إلى الشرق، ومحور المواطن الإسرائيلي المتعجرف الذي يمتد كل ما هو شرقي. وقد حرص الشاعر على الإعلاء من مكانة «شاهين»، من خلال البيت الذي جاء به «وأها الشباب فطوبوها». ويعد هذا البيت في حقيقته إعادة صياغة للفقرة التاسعة من الإصحاح السادس التي جاء بها: «واحدة هي حمايتي كاملتني. الوحيدة لأها هي. عقيلة والسندبا هي. رأيا البنات فطوبونها. الملكات والسرائي فمدحنها». كما يتشابه مضمون هذا البيت مع الفقرة الثامنة والعشرين من الإصحاح الحادي والثلاثين من سفر الأمثال التي ورد بها: «يقوم أولادها ويطوبونها». ونعتقد أن الشاعر حرص على توظيف مثل هذه الفقرات من العهد القديم في إطار وصفه لشخصية «شاهين»، التي ترمز في قصيدته إلى الشرق، بفرض الإيحاء بسمو ونقاء هذه الشخصية.

وعند تناول الشاعر لشخصية الشاب الإسرائيلي، نجد أنه حرص على استخدام الكلمات الإنجليزية (أي لاف يو) في إطار وصفه هذه الشخصية بفرض أن يوحى للقارئ أن هذا الشاب ينتمي إلى هذه الفئة في المجتمع، التي تتبع النموذج الغربي في حياته. ونلاحظ أيضا أن الشاعر حرص على ألا يضع أي فاصلة في البيت الذي تضمن الأشياء التي اقتناها هذا الشاب الإسرائيلي، وتصور أن الشاعر تتمد ألا يضع أية فواصل في هذا البيت ربما لكي يوحى للقارئ أن كل هذه المفردات ليست في حقيقتها سوى شيئا واحدا ويوحى بعشية كل هذه المفردات، كما نلاحظ أن الشاعر يربط موت شاهين، التي ترمز في هذه القصيدة إلى ثقافة يهود الشرق، بتقبلها لقيم الحيلة الغربية.

وفي ختام هذه الدراسة نضع لنا أن غالية أشعار يهود الشرق تتسم بالتزامها الشديد بقضية التمييز العنصري في إسرائيل، وبأوضاع يهود الشرق في إسرائيل الذين يشعرون بالاعتزاز في إسرائيل، وبخيبة الأمل من الفكرة الصهيونية. ومن الملاحظ أنه تغلب على أشعارهم أيضا نزعة الحنين إلى أوطانهم التي ارتحلوا عنها إلى إسرائيل، ونزعة الإعلاء من شأن ثقافتهم وتراثهم الشرقي. ونعتقد أن هذا الاعتزاز بأصولهم الشرقية والذي تجلت مظاهره في تأكيدهم على هويتهم الشرقية كان رد فعل طبيعي على كل المحاولات التي قامت بها السلطة الاشكنازية الحاكمة بفرض التغليل من شأن اليهود الشرقيين، ودفعهم للانندماج في بوتقة الانصهار الاشكنازية، كما نرجح أيضا أن ارتباط هؤلاء الشعراء بأوطانهم التي قدموا منها إلى مجتمعهم الجديد، وإصرارهم الدائم على توجيه أصبع الاتهام إلى السلطة الاشكنازية الحاكمة وثقافتها تسبب في التغليل من مكانتهم الأدبية في تاريخ الأدب الإسرائيلي المعاصر.

الهوامش

- (١) أبا إيوان، صوت إسرائيل - نقلا عن حوار مع المشرق، حامي الجهاد، يدمعوت أسرويت ١٠٢-١١٠، ١٩٩٣.
- (٢) وحيد جند لجند، اليهود العرب في إسرائيل أحيالات العودة والتهامات، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام ١٩٧٨.
- وانظر د. عبد الوهاب المسيري، الاستعمار الصهيوني وتطبيع الشخصية اليهودية، بيروت ١٩٩٠ ص ١٩٦ - ٢٠٣، وانظر أنظر راضي، الصراع الطائفي في المجتمع الصهيوني ومستقبله، كتاب تفصيليا فكريا، للجلد السابع ١٩٨٨، ص ٣٠-٣٩.
- (٣) د. السيد الدولي بالاشتراك مع د. محمود كسر، في علم الأجناس الأدبي، الأدب بين النسل الأدبي وعلم الأجناس، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٠، ص ٣٠.
- (٤) د. عزرائيل إسحاق، الشعر العربي المعاصر، دار الصورة بيروت، ص ٣٧٤-٣٧٥.
- (٥) رولان بارت، حوار عن الأدب، ترجمة محمد برادة مجلة الفكر العربي العدد ٢٥ عام ١٩٨٢ بيروت ص ١٥.
- (٦) راجع د. رشاد عبد الله الشامي، صير النص: الأدب الإسرائيلي وحرب ١٩٦٧، دار الفكر للنواصير والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٩٩٠ ص ٢٨، وراجع د. إبراهيم البحراوي أحوال على الأدب الصهيوني المعاصر، دار الهلال ١٩٧٢ ص ١٨.
- (٧) د. ريزا دوسب، صورة العربي في الأدب اليهودي، ترجمة عارف تزيق عطاري، دار الجليل للنشر، عيان، الطبعة الأولى ١٩٨٥ ص ٨.
- (٨) د. رشاد الشامي، المرجع السابق ص ١٦.
- (٩) المرجع السابق.
- (١٠) المرجع السابق، ص ٢٨.
- (١١) جوشون شاكيد، النثر المعري ١٨٨٠-١٩٨٠ الجزء الثاني، ١٩٨٢ ص ٢٨.
- (١٢) أدیب إسرائیلی ولد عام ١٨٨٦ في القدس وتوفي عام ١٩٦٩. يعتبر بويلا من أوائل الأدباء العرب المبرين الشرقيين الذين لديهم خلفية شرق أوسطية. ولد في أسرة من الرعايا ودراسي التوراة الذين ترحب أصولهم إلى أزمير بتركيا والتي استقرت في فلسطين منذ ثلاثة قرون. خدم بويلا في الجيش التركي خلال الحرب العالمية الأولى كمراسل حربي. وبعد الحرب عمل مديرا للمدرسة العربية بالقدس لمدة خمس سنوات. راجع د. رشاد عبد الله الشامي، لمحات من الأدب العربي الحديث مع نماذج مترجمة، مكتبة سعيد رأفت ١٩٧٨ ص ٨٨-٨٩.
- (١٣) أدیب إسرائیلی ولد في القدس عام ١٨٨٨، وتوفي في عام ١٩٤٩.
- (١٤) أدیب إسرائیلی ولد في حلب، وعاش في طفولته في إسرائيل.
- (١٥) اعدان للرجع شاعر يعني الأصل ولد في تل أبيب عام ١٩٣١، وحصل في عام ١٩٧٠ على جائزة رئيس الوزراء للأدب المعري.
- (١٦) ايوز ييغون شاعر إسرائيلي من أصل مغربي هاجر مع عائلته إلى إسرائيل في عام ١٩٣١.
- (١٧) ولد شلومو المايو في أزمير بتركيا في عام ١٩٣٩، وعاش في عام ١٩٤٩ مع عائلته في إسرائيل. والتحق شلومو المايو في عام ١٩٦٠ وبعد أن أنهى دراسته الثانوية بالجامعة العربية بالقدس وحصل منها على درجة البكالوريوس في اللغات الشرقية وأدبها.
- راجع حوشية دوز، شعراء لأمريين في جامعات، ص ١١٢.
- (١٨) د. عبد الوهاب المسيري، الاستعمار الصهيوني وتطبيع الشخصية الصهيونية، ص ٩٤.
- (١٩) عبد الحفيظ حبيب، الهجرة إلى إسرائيل، مشاكلها وكيفية التصدي لها، شؤون فلسطينية العدد ١٠ عام ١٩٧٢ ص ٥١.
- (٢٠) المرجع السابق، ص ٥٦.
- (٢١) ساسون مردخاي، إسرائيل الثانية للشبكة السفاردية، ترجمة فؤاد حفيد.
- مشتريات دار لمسلمين المحتلة ص ٨، انظر أيضا عبد الحفيظ حبيب، الهجرة الاجتماعية في إسرائيل، شؤون فلسطينية العدد ١٥ عام ١٩٧٢ ص ٤٤.
- (٢٢) Zimmels, H.J. Ashkenazim And sephardim London. Oxford University Press, pp. 136 - 164.
- (٢٣) محمير شهاب الكروي، إشكالية الاندماج الطائفي في بعض الأحوال السردية ليهود العراق، رسالة مقدمة لبل درجة الماجستير بكلية الأدب جامعة عين شمس، ١٩٨٢ ص ٦٥. انظر أيضا.
- Brewer, J. society. Israel Pocket Library. P 30
- (٢٤) محمير شهاب الكروي، المرجع السابق.
- (٢٥) المرجع السابق.
- (٢٦) انظر، J.I bid. P. 33.
- (٢٧) Ibid
- (٢٨) محمير شهاب الكروي، المرجع السابق.
- (٢٩) Blamstadt, S. The Absorption of Immigrants, London 1954 P (7٩)

- (٣٠) المرجع السابق.
- (٣١) المرجع السابق ص ٩٢ ، ٩٣ .
- (٣٢) Brewer, J. Ibid P. (٣٢)
- (٣٣) وحيد عبدالمجيد . اليهود العرب في إسرائيل ص ٨٠ .
- (٣٤) اريه الياف . للشكلة السفارادية . إسرائيل الثانية . إهداء ساسون مردخاي ترجمة فؤاد حديد منشورات فلسطين المحتلة ص ٢٠ .
- (٣٥) المرجع السابق.
- (٣٦) شلومو المايو . المشكلة الطائفية . كتاب شعراء لايسريون في جامعات . إهداء موشيه دور ص ١٠٧ .
- (٣٧) ليف حقائق . فصول من أدب يهود الشرق . القدس ١٩٨٦ ص ٢١ .
- (٣٨) امتون شاموش . حلب . كتاب شعراء لايسريون في جامعات . إهداء موشيه دور ص ١٠٧ .
- (٣٩) امتون شاموش . ديوان أنطلي . مسافة . ١٩٨١ .
- (٤٠) المرجع السابق.
- (٤١) المرجع السابق.
- (٤٢) المرجع السابق.
- (٤٣) يوحنا بيريز . العلاقات الطائفية في إسرائيل .
- (٤٤) المرجع السابق.
- (٤٥) عبدالحفيظ محارب . الهوية الاجتماعية في إسرائيل . شؤون فلسطينية العدد ١٥ عام ١٩٧٢ ص ٤٠ .
- (٤٦) Elseastock's. Absorption Of Immigrants. Ibid P. 92
- (٤٧) تسفي حقائق . زهرة ما قبل الربيع . ١٩٦٢ .
- (٤٨) يوتف حقي . ديوان دائرة أمام دائرة . ص ٥٣ .
- (٤٩) اهارون المريج . للاراض إلى إسرائيل ١٩٧٩ ص ١٨ .
- (٥٠) بعد سفر الزهور واحدا من أهم مصادر فكر الكبالا ، وقد صدر هذا السفر خلال القرن الرابع عشر الميلادي .
- (٥١) طوفيه سولي . هفتان . ص ٧٦ .
- (٥٢) تسفي حقائق . المرجع السابق.
- (٥٣) ايوز بطون . صلاة مغربية عيقد ١٩٧٦ .
- (٥٤) ايوز بطون . المرجع السابق ص ٢٤ .
- (٥٥) طوفيه سولي . صلاة للمغنيين ١٩٧٤ ص ٣٧ .
- (٥٦) المرجع السابق ص ٦ .
- (٥٧) راتسون عاليي . نيفس القلب ١٩٦٧ .
- (٥٨) راتسون عاليي . على سفاف النهر ١٩٧٣ .
- (٥٩) يلقون حقائق . في المعركة .
- (٦٠) اهارون المريج . للاراض إلى إسرائيل ١٨٠ .

كتب ورسائل علمية عن الأدب العبري المعاصر

مسرح هبياهو

(دراسة تاريخية ونقدية)

د. جمال الرفاعي

نوقشت مؤخرًا في كلية الآداب بجامعة هين شمس الرسالة التي تقدم بها الطالب منصور عبد الوهاب مدرس مساعد اللغة العبرية بكلية الألسن لنيل درجة الماجستير، وكان عنوان رسالته: مسرح هبياهو ١٩٤٨-١٩٦٧ دراسة تاريخية ونقدية مع ترجمة نهاج. وعلى الرغم من أن بدايات المسرح العبري تعود إلى منتصف القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع إلا أن دراسة اتجاهات المسرح العبري لم تلق اهتمامًا كافيًا من قبل دارسي اللغة العبرية وأدائها الذين انصرفوا لجهودهم نحو دراسة الجانب السروالي والشعري من الأدب العبري الحديث والإسرائيلي المعاصر. وتعد هذه الرسالة واحدة من بين الرسائل القليلة التي اهتمت بدراسة الجانب التاريخي من المسرح العبري، وقد سبق الباحث في هذا المجال باحثان أحدهما تقدم برسالة لنيل درجة الدكتوراة عن تاريخ المسرح العبري في فلسطين مع دراسة صورة العربي، والآخر تقدم برسالة لنيل درجة الماجستير عن المسرح السياسي عند الأديب الإسرائيلي حانوخ ليفين، ولا شك أنه يرجع إلى هذين الباحثين فضل البدء في دراسة فن المسرح العبري، أما الرسالة التي بين أيدينا فقد اهتمت بدراسة تاريخ فرقة هبياهو التي تعد واحدة من أبرز الفرق المسرحية في تاريخ الأدب العبري الحديث والمعاصر. وتتكون هذه الرسالة من تمهيد وثلاثة

أبواب . وتعرض الباحث في التمهيد وبشكل بالغ الإيجاز إلى بدايات فن المسرح في الأدب العبري فأوضح في هذا الجزء من البحث أن أقدم المسرحيات العبرية التي وصلت إلى أيدي الباحثين يعود تاريخها إلى القرن الثامن عشر الذي شهد بدايات حركة التنوير اليهودية ، وإلى بدايات القرن التاسع عشر التي تعرف في تاريخ الأدب والفكر العبري بمرحلة الإحياء القومي وكانت معظم المسرحيات العبرية التي صدرت في هذا الحين مسرحيات مترجمة عن المسرح العالمي ، وكان من أبرز المسرحيات التي ترجمت في هذا الحين ، وعلى حد قول الباحث ، مسرحية انتقام هتاليا لراسين . وظل المسرح العبري حتى النصف الأول من القرن العشرين ، والذي شهد تأسيس فرقة هيبيا ، معتمدا على ترجمة مسرحيات من الأدب العالمي وتقديمها إلى اليهود إما بلغة اليديش أو باللغة العبرية . وفي واقع الأمر فإن المسرحيات التي قدمتها فرقة هيبيا كانت استمرارا لنفس التقاليد الفنية التي ميزت تاريخ المسرح العبري طيلة الفترة السابقة لتأسيس هذه الفرقة فقدمت الفرقة أثناء جولاتها التي قامت بها في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية مسرحيات عديدة كانت موضوعاتها مستقاة من المسرح العالمي .

وقد حرص الباحث في الفصل التمهيدي من رسالته على التعرف على أصل تسمية الفرقة بكلمة «هيبيا» فعرض آراء الباحثين المختلفة في نشأة هذه التسمية وأوضح أنه بينما يرى بعض الباحثين مثل البروفيسور طوم سيناي أن هذه التسمية مشتقة من اللغة اليونانية فإن البعض الآخر يرى أن هذه الكلمة كلمة عبرية الأصل خاصة وأنه جاء ذكرها في العهد القديم في أكثر من موضع . وتعني هذه الكلمة في اللغة العبرية المكان المرتفع ولكنها تعني مجازا في عبرية العهد القديم الملجأ . ويرجح الباحث أنه نظرا لأتباطاء بدايات المسرح العبري بالموضوعات الدينية المستوحاة معظمها من العهد القديم فقد اتخذت الفرقة كلمة هيبيا اسمها .

ويتناول الباب الأول من الرسالة نشأة فرقة هيبيا والغرض من تأسيسها ، ويقع هذا الباب في جزئين ، فيتناول الجزء الأول أهداف هيبيا ونشأتها ، أما الجزء الثاني فيتناول تاريخ الفرقة في موسكو خلال أعوام ١٩١٧-١٩٢٦ . وبينما كان من الواجب أن يتناول الباحث في هذا الباب الحظية الاجتماعية والثقافية للمجتمع اليهودي في روسيا في هذا الحين لاسيما أن روسيا كانت منذ نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين واحدة من أهم مراكز التجمعات اليهودية فإن الباحث يصحبا مباشرة إلى عالم فرقة هيبيا فيحدد منذ بدايات هذا الفصل أوجه الاختلاف بين المسارح اليهودية التي كانت تقدم عروضها بلغة اليديش وبين مسرح هيبيا الذي أخذ على عاتقه تقديم عروض باللغة العبرية للمساهمة في إحيائها ونشرها إيماناً منه أن إحياء اللغة العبرية يعد بمثابة الخطوة الأولى في درب الإحياء القومي . وفي واقع الأمر فإن المواجهة بين أتباع لغة اليديش وبين أتباع الانجاء الناحي إلى إحياء اللغة العبرية لم تكن وليدة القرن العشرين ، وإنما ترجع بداياتها إلى النصف الثاني من القرن الثامن عشر الذي شهد بدايات حركة التنوير اليهودية التي ترزعهما في حبه المفكر اليهودي الألماني مورثيه مندلسون (١٧٢٩-١٧٨٦) الذي رأى أن تمسك اليهود الأوروبيين بلغة اليديش يعد مظهرا من مظاهر تخلفهم الثقافي ، كما ظل سائر المفكرين اليهود طيلة العصر الحديث يتأججون هذه اللغة ويدعون إلى إحياء اللغة العبرية بوصفها لغة قومية لليهود .

ويوضح الباحث في هذا الباب أن عدم شيوع اللغة العبرية في أوساط اليهود الروس في هذا الحين شكل عائقا أمام فرقة هيبيا إذ أن شيوع لغة اليديش في أوساط اليهود خلق مشكلة مزدوجة أمام فرقة هيبيا فمن ناحية كان من الصعب الحصول على عثاين يجيدون اللغة العبرية ، ومن ناحية أخرى لم يكن هناك جمهور يستطيع تفهم اللغة العبرية التي كان استخدامها حتى هذا الحين قاصرا على الكتابات الدينية . ونتيجة لهذا الوضع فقد كانت العروض التي قدمتها هيبيا موجهة لطبقة محدودة من الأدباء العبريين وعدد من المؤيدين للمفكرة الصهيونية ومرواة للمسرح . من اليهود . وإذا كان عامل اللغة قد تسبب في تقليص أنشطة المسرح العبري

في روسيا في هذا الحين فإن الباحث يلذهب أيضا إلى أن الموقف الذي تبنته روسيا بعد ثورة أكتوبر ١٩١٧ والمعادي لليهود قد أسفر عن عدم مقدرة الفرقة على مزاولة أنشطتها بقدر كبير من الحرية. وبينما كنا نتوقع من الباحث أن يناقش مدى مصداقية هذه الرؤية التي اعتمد عليها نقلا عن مراجع عادة ما ترى في كل ما يقف ضد مصالح اليهود مواقفها معادية لليهود والمسيحية فإن الباحث عرض نفس الرأي دون أن يناقش حقيقة المواقف اليهودية المعادية لهذه الثورة ووفية اليهود في العيش دائما على هامش مجتمعاتهم والانفصال عنها، الأمر الذي دفع قادة الثورة الروسية فيما بعد لتقليص الأنشطة العبرية والصهيونية التي رأوا أنها تعدد في جعلها محاولة لتعزيز التمزق العرقية في المجتمع الروسي والانفصال عنه.

وقد اختتمت الباحث هذا الباب الذي تناول تاريخ فرقة هيبه في روسيا بتقديم عرض شامل للمسرحيات التي قدمتها هيبه في موسكو خلال أعوام ١٩١٧-١٩٢٦، واكتفى الباحث في هذا الجزء من عمله بتقديم محتوى كل مسرحية على حدة مكتفيا بعرض مضمونها العام، ويتراوح عرض كل مسرحية وقد كان من الأخرى ألا يكتفي الباحث بهذا العرض، وأن يقوم برصد الاتجاهات العامة للمسرحيات التي قدمتها الفرقة في هذا الحين على ضوء موقعها تجاه الهجرة إلى فلسطين وتجاه المدارس الصهيونية المختلفة، كما كان من الضروري أيضا أن يتناول الباحث قضية مدى تأثير فرقة هيبه بالمسرح الروسي الذي وصل إبان بدايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين إلى أوج ازدهاره، والذي كان له بلا شك أعظم الأثر في تطور فن المسرح العالمي.

ويسرد الباحث في الباب الثاني من رسالته والذي عنوانه هيبه بين التجول والاستقرار والذي يعد استمرارا للباب الأول الخاص بتاريخ نشاط هذه الفرقة المسرحية - تاريخ الجولات التي قامت بها فرقة هيبه في كل من أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية وفلسطين، ويوضح الباحث في هذا الباب أن كل هذه الجولات كانت ذات طابع إيهوولوجي إذ حرصت على نشر الفكرة الصهيونية واللغة العبرية بين أبناء الجماهير اليهودية الموزعة في مختلف أنحاء أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية، كما كان لهذه الجولات هدف اقتصادي فثل في محاولات الخروج من الأزمات الاقتصادية التي كانت تعاني منها الفرقة منذ تأسيسها بسبب هشاشة دخلها من ناحية ولعدم وجود دعم مالي من أية جهة شعية أو رسمية.

وقد عرض الباحث في الجزء الأول من هذا الباب الذي تناول جولات هيبه واستنادا على المراجع العبرية التي تولدت لديه فرض الجولات التي قامت بها الفرقة في كل من ليتوانيا وبولندا ولينا وبرلين وباريس والولايات المتحدة الأمريكية. ويختم الباحث هذا الجزء من الباب الثاني بتحديد أن أسباب فشل هذه الجولات فحثل في أن اللغة العبرية لم تكن منتشرة في هذا الحين بين يهود أمريكا الذين كان يقبلون على مشاهدة مسرح اليهود، وفي عدم ملائمة نوعية المسرحيات التي قدمتها الفرقة للثقافة اليهودية الأمريكية عامة واليهودي على وجه الخصوص.

وفي الجزء الثاني من هذا الباب فإن الباحث يقدم لنا نشاط فرقة هيبه في فلسطين خلال الفترة الممتدة من عام ١٩٢١ حتى عام ١٩٢٧. وفي هذا الجزء فقد ألقى الباحث الضوء على تاريخ الفرق المسرحية العاملة في فلسطين قبل مجيء هيبه، وعمل أهداف هذه الفرق، وبينما كنا نتوقع من الباحث أن يتطرق في هذا الجزء إلى قضية إذا ما كانت العروض المسرحية التي قدمتها الفرقة في فلسطين تعد استمرارا لنفس التقاليد الفنية التي سادت في مرحلة ما قبل الهجرة أم أنها تعد ثورة على نتاج الماضي سواء في موضوعاته أو أشكاله الفنية فإن الباحث اكتفى بأن يقدم تصنيفا موضوعيا للمسرحيات التي قدمتها الفرقة، والمقيمون العام لكل مسرحية على حدة.

أما الباب الثالث من الرسالة فهو يتكون من فصلين، ويتناول الفصل الأول بالعرض والتحليل الاتجاهات الموضوعية العامة للمسرحيات التي قدمتها الفرقة في فلسطين، وتنحصر الموضوعات المدروسة في هذا الفصل في المسرحيات المستوحاة من العهد القديم، والمسرحيات التي تتناول الكيبوتس، ومشكلات استيعاب المهاجرين، وموضوع الكارثة التي تعرض لها اليهود في ألمانيا على أيدي هتلر، والمسرحيات المترجمة عن الأدب العالمي. ونظرا لهذا التنوع الشديد في الموضوعات التي قدمتها فرقة هيبه في هذا الحين فقد اكتفى الباحث بأن يقدم نأجبا مختلفة لموضوعات المسرحيات التي عرضتها الفرقة. وعند عرض الباحث لموضوع المسرحيات المستوحاة من العهد القديم فقد كان من الواجب أن يحدد الباحث مفهوم المسرحية التاريخية، وأن يتطرق إلى طبيعة

العلاقة بين الأدب والتاريخ، ودوافع لجوء الأدباء في هذا الحين للتراث اليهودي، وكانت مثل هذه الخلفية النظرية ضرورية لفهم البنية الفنية لهذه الأعمال، ولكن الباحث اكتفى عند عرضه لهذه المسرحيات برصد أوجه التشابه والاختلاف بين أدق تفاصيل الحدث المقدم في العهد القديم الذي تم توظيفه، وبين تفاصيل الأحداث في المسرحية. وكانت المقارنة على هذا النحو في واقع الأمر غير مجدية إذ أن المقارنة في مثل هذه الحالة يجب ألا تقتصر على رصد أوجه التشابه والاختلاف بين تفاصيل الحدث التاريخي وتفاصيل الحدث ذاته عند تقديمه على المسرح وإنما يجب أن تهدف المقارنة إلى التعرف على كيفية إسقاط المؤلف المعاصر لروح عصره على الحدث التاريخي الذي يوظفه وقد كان من الضروري أن يجدد الباحث الدوافع التي جعلت فرقة هيباه توظف موتيفات بيتها دون غيرها من العهد القديم، وكيف أسقطت فرقة هيباه رؤيتها لتاريخ المجتمع اليهودي في هذا الحين على هذه الشخصيات التاريخية. ومن المرجح أن فرقة هيباه استوحيت على سبيل المثال حادث الصراع على السلطة بعد وفاة سليمان وحالة الاضطراب التي شهدتها مملكة يهوذا في عصور ما قبل الميلاد لاعتقادها أن ثمة تشابه بين هذا الحدث الذي سجله سفر الملوك الثاني بالعهد القديم وبين حالة الاضطرابات التي شهدتها إسرائيل بعد تأسيسها والناجمة عن تناحر القوى السياسية فيها حول مستقبل الدولة.

وفي الفصل الثاني من هذا الباب فإن الباحث يقدم دراسة نقدية لتمازج من بعض المسرحيات التي قدمتها فرقة هيباه خلال الفترة الممتدة من عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٦٧، ولعتم الباحث في هذا الفصل بدراسة مسرحية «في صحراء النقب» للأديب الإسرائيلي يغال موسيزون التي تتناول أحداث حرب ١٩٤٨، وطبيعة العلاقة بين جيل الآباء مؤسسي الاستيطان اليهودي وجيل الصابرا الذي ولد ونشأ في إسرائيل ويوضح الباحث في تحليله لهذا العمل كيف وظف الأديب موسيزون شخصية إبراهيم عليه السلام بشكل رمزي وكيف اتخذ منه رمزاً للتضحية، كما يتناول الباحث عند تحليله للمسرحية موقف الأدب الإسرائيلي تجاه العرب ونجلي الحرب.

وكان من بين المسرحيات التي درسها الباحث في هذا الفصل مسرحية «سنة أجنحة لواحده» للأديب حاتوخ بر طوف التي عالجت موضوع المشكلات التي واجهها المهاجرون في وطنهم الجديد، ومسرحية «الموسم القاطن» للأديب أهارون مبيجد والتي تناولت موضوع الكراهة التي تعرض لها اليهود هل أبدى النازي.

وفي ختام هذا العرض فإنه - لا شك - يرجع إلى الباحث فضل إثراء معرفتنا بتاريخ هذه الفرقة المسرحية التي لعبت دوراً بارزاً في إحياء اللغة العبرية ولي نشر الفكرة الصهيونية.

أسوغم إلى إحدى العائلات اليهودية في أزمير بتركيا، وتأثر بالفولكلور اليهودي الذي رضعه من أمه التي كانت تقص عليه القصص الشعبية والحكايات الأسطورية من واقع حياة طائفته، ونقل «بورلا» ما استوعب من هذه الحكايات وتلك القصص إلى أبطال قصصه التي كتبها بعد ذلك. كما تأثر أيضا بالأدباء اليهود الأوائل مثل «مندلي موشير سفاريم»، وقرأ الأعمال الكلاسيكية العبرية «البليقل»، واسحق ليف بيرتس» واكتشف تركيزها على تصوير حياة اليهود الاشتكاز وإغناطيه حياة يهود الشرق ما ددعه إلى التعمق في دراسة لغة وعادات وأفكار هؤلاء اليهود الذين ينتمي إليهم. وكل هذه الأمور جعلته أكثر الأدباء على تصوير حياة يهود الشرق حيث نشأ وترعرع بينهم.

ويعتبر «بورلا» من أدباء الجيل الثالث الذي يسمى أدبه بأدب الحياضورا، وتتاول في قصصه أحداث الفترة التي تشمل الثلاثين سنة الأخيرة من القرن للماضي، والثلاثين سنة الأولى من القرن الحالي، وأكثر أحداث قصصه وقعت قبل الحرب العالمية الأولى حيث بدأت أنماط الحياة اليهودية الجندية تحمل على الصيغ القديمة نتيجة للتغيرات التي طرأت على المجتمع الأوربي وازدكت أثرها على يهود الشرق. ولم يترك «بورلا» زاوية من حياة يهود الشرق إلا وتساها، ولا نمط من الأنماط البشرية إلا وصوره. أما شخصياته فكانت من يهود الطوائف الشرقية التي قلمت من البلاد العربية وحوض البحر الأبيض المتوسط بالإضافة للشخصية العربية الفلسطينية التي احتلت مساحة في قصصه. وبالنسبة للجوامع البشرية الموصوفة في قصصه فهي جامعات فقيرة ومتخلفة ولا تعلقات رصحت من ثراث الأجيال والغالبية العظمى منها أصحاب حرف، بالعمون متجربون، وأصحاب متاجر يبيعون الأدوات المقدسة وكثيرين منهم في حاجة إلى مساعدة الطائفة. وموضوعات قصصه مأخوذة أساسا من حياة الطوائف في القدس والخليل ودمشق وغيرها.

وبورلا قصصا لا يتميز بالثورية سواء في الشكل أو الأسلوب، ولكنه تقليدي روماني إلى حد ما رغم أنه متأثر بالمدروسة الواقعية وتختلف لفته عن لغة أدباء جيله ففي حين يتحدث أبطال قصص هؤلاء الأدباء بالبنش ويعقلها الأدباء إلى العبرية وكأها تجري على ألسنتهم نجد أن عبرية «بورلا» هي ترجمة لللادينو والعربية اللتين كانتا تجريان على ألسنة أبطاله. وقد أثرى «بورلا» اللغة العبرية بكثير من المفردات والمصطلحات التركية والإسبانية التي كان يستخدمها في كتاباته، كما علمها أيضا بالعديد من الألفاظ والأمثال العربية التي كانت سائدة بين يهود الشرق.

وأوضح الباحث أن حياة يهود الشرق كانت سادة خصبة ليس «اليهود بورلا» فحسب ولكن أيضا لكثير من الأدباء وبخاصة الاشتكاز مثل «حاييم هرز»، وشموئيل يوسف عجنون، وليئة جولد برج». وكانت فصول الأدب التي تصف يهود الشرق في الكتب التعليمية عبارة عن مقطعات أدبية مختارة لا تحدد شخصية ذاتية إيجابية للطالب الشرقي الأصل ولكنها تحث على بعض السمات الشخصية لليهود الشرقي. ويصفه عامة بنجد أن صورة اليهودي الشرقي في الأدب العبري الحديث صورة سلبية سواء لدى الأدباء السفارد أو الاشتكاز وقد استشهد الباحث ببعض المقطعات من الأعمال القصصية التي تؤكد هذه الصورة.

أما عن إنتاجات «بورلا» التي تناولت يهود الشرق فقد عرض الباحث لهذه الإنتاجات بداية من قصة «لونا» عام ١٩١٣ ومروزا «بببال العرب» ١٩١٨، و«بلا نجم» ١٩٢٠، وقصة «تنازل» ١٩٢١، و«هبة» ١٩٢١، و«الزوجة للكرعقة» ١٩٢٢. . . إلى أن وصل إلى «ابن شعبة» ١٩٦٢، و«بسط الشعب»، و«يوم الجمعة بعد الظهر»، و«ما فركو»، كما حلل الباحث عددا من هذه الأعمال، وأبرز المحاور الرئيسية فيها، وهي الغمسة التي استخدمها «بورلا» كرمز لمعظم أعماله نظرا لأنها تعتبر البوقية التي استلبد إليها اليهود بكافة انتماءاتهم من شتى أنحاء العالم واتصروا فيها بكل تناقضاتهم، ويتناول بعد ذلك بقية المحاور وهي العلاقة بين العرب واليهود في فلسطين، والقضاء والقدر، والمعتقدات الخيئية، والعلاقات الاجتماعية، والحياة المنهية.

وتكشف تحليل هذه الإنتاجات عن أن اليهود الشرقيين المهاجرين من اليمن وإيران وكردستان لم يحظوا بقسط وافر من الاحترام في فلسطين، بل كانوا في أسفل السلم الاجتماعي على عكس إخوانهم الذين وفدوا من مصر وسوريا والعراق ولبنان، وأن كل هؤلاء قد شعروا من أول وهلة بالتمصرية ووضح ذلك من الفارق الكبير بين معاملة المسلمين ثم قبل هجرتهم إلى فلسطين ومما كانوا يتمتعون به من مساواة، وبين ما يشعرون به من دونية بعد الهجرة في مواجهة المجتمع الاشتكازي.

عالم الفكر

أما الباب الثاني من الرسالة فقد خصصه الباحث لإبراز كيفية تناول «يهودا يورلا» ليهود الشرق وقسمه إلى أربعة فصول: الأول لإبراز سمات يهود الشرق، والثاني للتقاليد الدينية والفولكلور، والثالث من الأرواح الاجتماعية ليهود الشرق، والرابع من صورة العربي في كتابات «يهودا يورلا».

وبالنسبة للمسلمات الشخصية لليهودي الشرقي فإن «يهودا يورلا» قد أشار إلى عدد من السمات الإيجابية بين ثنائيا إنتاجاته الأدبية منها المخافة وحسب المرح والطرب والعصمت الذي لا يدل على العجز في مواجهة المواقف الحاسمة في حياته، ولكن ذلك الصمت الذي يعكس الرغبة الجامعة في التعلم إيماناً منه بأن كثرة الكلام لا تتيح للإنسان هذه الفرصة كما تعرضه للوقوع في الأخطار وتكشف الأسرار الحاصية به... كما أشار أيضاً إلى عدد من السمات السلبية ومنها البخل، والفسخ والحيلولة في أحط مسوره، والسذاجة، والسلبية وضعف الشخصية.

وكانت العادات والتقاليد من بين الموضوعات التي جلبت انتباه «يهودا يورلا» أثناء تناوله لحياة يهود الشرق ثلاثي عليها الضوء في كتاباته، وركز على دقائقها فظهرت لنا في وحدة موضوعية متكاملة تمكس أنماط حياتهم وتبرز عاداتهم وتقاليدهم المتوارثة ولقد أشار الباحث إلى اهتمام يهود الشرق بالعمل في أكثر من حرفة ولكننا لم نتعرف على عاداتهم وتقاليدهم الموروثة في مناحي الحياة المختلفة مثل طقس الزواج والأحفاد بالأعياد وخاصة أن «يورلا» قد تلقى من والدته قدراً هائلاً من تراث الفولكلور اليهودي.

ولأن يورلا اهتم بالتركيز على وصف وتناول حياة يهود الشرق فمن السهل العثور بين إنتاجاته الغزيرة على بعض الإشارات التي يمكن التعرف من خلالها على الطابع الدينية لحوادث اليهود مثل قراءة أسفار العهد القديم، وتحبب الأعمال التي تغضب الله، والحصول على تأدية الشعائر الدينية، وترديد عبارات الحمد والشكر في المناسبات. ومن التقاليد الدينية إهداء التوراة للمعبد تكفيراً عن الذنوب، والاعتماد بالصلاة والصوم وزيارة المساجد والحلجان واستعمال التفلين الذي يشبه الحجاب، والاهتمام بالأعياد، والالتزام بالفلوس الخاصة بدفن الموتى وقراة الحمد.

ومن المعتقدات المتأثرة بالعادات والأقوال والأفعال التي ورثها اليهودي الشرقي من السلف، والحكايات الشعبية والأساطير نجد أن إنتاجات «يورلا» قد عكست كل هذه الأمور فنجد بين ثناياها إشارات إلى الارتباط بالقدر والتعصب، والخرافات والحسد وفتح المخلد، واليهود المقدسة التي تلف حول الحصر لجلب العرائس، ومن المعتقدات الشائعة الشالون من النسيان ومن أول إنسان يقع عليه النظر، وضرب الودع، والتزين وعلاقته بالخيبيات، والحكايات الحارقة، والأساطير من وفاة الكلب وبغائة القط وتصرفات الطيور، وتفسير الأحلام. ومن الواضح أن الفولكلور اليهودي الشرقي قد تأثر بالأدب الشعبي لوجوده بالبيئات الشعبية التي عاش فيها يهود الشرق ومن أمثلة ذلك الفولكلور المكتوب مثل «ألف ليلة وليلة»، والفولكلور الشفوي مثل «أبو زيد الغلابي»، ومن الأمثال المتوارثة صياغة الذهب والفضة، وأعمال الصرافة، والعمل بالمعادن كالتحاسن والأعمال الدقيقة كإصلاح الساعات بالإضافة إلى تجارة الحمور.

ولم يغفل «يورلا» الاحتكاك بين يهود الشرق من ناحية والعرب من ناحية أخرى سواء في فلسطين أو خارجها. وقد اتخذ هذا الاحتكاك في أدبه أنماطاً من الرقص والنفور والصراع وبخاصة في فلسطين وإن كانت هناك بعض الإشارات إلى حسن إجماع خارج فلسطين وبخاصة في مصر. ونظراً لأن «يورلا» قد ولد في القدس وعاش العرب منذ نموه أطفاله وتعلم لغتهم وعاداتهم بصفتهم عنصر تعامل رئيسي مع يهود الشرق فإنه تناولهم بالوصف والتصوير في كتاباته، ولم يختلف في ذلك عن غيره من الأدباء اليهود الذين وجدوا أن العربي هو عنصر التحدي الرئيسي لهم في فلسطين فعمدوا إلى تشويه صورتهم، ولم يتناول سوى الجوانب السلبية فقط في كتاباته. فالعربي من وجهة نظره جبان لا يجيد سوى المارك الكلامية، ومشاكس سليل اللسان حتى ولو كان صديقاً، ولا يعرف الله إلا وقت الشدة ويصف بالمهمجية ويشبه اللغاب البشرية، وهو منطخ خلقياً، وشهواني، ومن حالة البشر. ويجهل «يورلا» الجوانب الإيجابية للعرب في كتاباته رغم أن هناك بعض الإشارات التي وردت ديدن وهي منه والتي تدل على ما تصفه به العرب من صفات إيجابية مثل الكرم، والشهامة، والتلين، والتسكك بالأرض. ويوجد بين كتابات «يورلا» التي تناولت من خلالها الشخصية العربية الفلسطينية إشارات تهدف إلى التحريض على التنكيل بالعرب وطردهم من فلسطين والإصاقي صفتي

المتصرفة والأثنية بالمسلم والمسيحي ومحاولة بث روح الفتنة والتفرقة بينهما في الوقت الذي يبرز فيه أفضلية اليهودي .

إن يهود الشرق كانوا يشمرون بأفضليتهم العرقية عن بقية البشر وكان «البورلا» نظرة عنصرية للإسلام والمسيحية فعسوب فلسطين - من وجهة نظره - مسلمون أو مسيحيون كانوا ولا يزالوا الأعداء الطبيعيين لليهود والمملك كان تناوله لمسألة الديانات في أدبه عاماً جداً فقد أقصم نفسه في مسألة الأديان في المجلد من قصصه حتى وإن كان المقام لا يسمح بذلك وكان يحتلق حادثة يجمع فيها الأديان السابوية الثلاثة في ثلاث شخصيات وبالطبع يكن البطل يودي والنصر له ولدينه وربما يكون قد تأثر في ذلك بكتاب «الحبيج والدليل في نصرة الدين اللليل» «ليهودا اللاوي» . كما أنه سخر من القرآن والإنجيل وحلر من دخول اليهود في الدين المسيحي أو الإسلامي .

قدم الباحث في نهاية رسالته أهم النتائج التي توصل إليها متبعة بقائمة للمراجع العربية والعبرية والإنجليزية التي استعان بها في دراسته

اتجاهات معاربي ١٩٤٨ تجاه الوجود الصهيوني في فلسطين في رواية «أيام تسيكلاج» للروائي يزهار سميلانسكي

عرض وتقديم: د. أحمد حاد

يكاد يجمع كل نقاد الأدب العربي المعاصر على أنه أدب ارتبط بالحروب. فحينما يقسمون هذا الأدب إلى فترات يربطونه بالحروب التي خاضتها إسرائيل مع الدول العربية فيقولون أدب حرب ١٩٤٨ وأدب ١٩٦٧ وأدب ١٩٧٣.

وهناك تقسيم آخر لهذا الأدب مرتبط أساساً بالهجمات اليهودية إلى فلسطين فتجد أدب الهجرة الأولى وأدب الهجرة الثانية والثالثة الخ.

وسواء هذا أو ذلك، فالهجمات اليهودية إلى فلسطين مرتبطة أساساً بغزو الأرض واحتلالها لإقامة دولة يهودية عليها. وترتب على ذلك أن خاض اليهود عدة حروب مع الدول العربية. وبالتالي فكلا التقسيمين مرتبط بالضرورة بممارسة العنف مع سكان البلاد الأصليين ومعاربتهم. ومن هنا فليس بغريب أن نجد دراسات في الأدب العربي المعاصر - قبل هذه الدراسة التي ييسن أيدينا - تتناول الأدب العربي من خلال ربطه بالحرب. فعلى سبيل المثال، هناك دراستي الدكتور رشاد الشامي «الفلسطينيون والإحساس الزائف بالنسب في الأدب الإسرائيلي» - دراسة في أدب حرب ١٩٤٨ عند سامخ يزهار. و«عجز النصر» - الأدب الإسرائيلي وحرب ١٩٦٧. وكذلك دراسة الدكتور إبراهيم البحراوي «الأدب الإسرائيلي بين حربي ١٩٦٧-١٩٧٣».

وفي الرسالة التي أهدتها سامية جمعة عن حرب ١٩٤٨ تمثالة في رواية «أيام تسيكلاج» للروائي سامخ يزهار (١٩١٦)، نجد الباحثة تتحدث عن دور التيار الصهيوني الاشتراكي في تحقيق الاستيطان الصهيوني في فلسطين حتى عام ١٩٤٨. ثم تتعرض للهجمات الصهيونية والصدام بين العرب واليهود في فلسطين حتى عام ١٩٤٨ كمدخل عام لترسيخ الاتهامات العامة للأدب العربي في فلسطين تمثالا في أدب البلباح والمجاهاته (أي أدب سرايا الصاعقة اليهودية) ثم تخرج الباحثة بعد ذلك إلى الحديث عن سامخ يزهار وعن حياته وإنتاجاته الأدبية. أي أنها بدأت بالدائرة المريضة ثم أخذت تضيقها لتحصنها في الأدب موضوع البحث لتخرج من ذلك في النهاية بدائرة أخصق وهي رواية «أيام تسيكلاج». وتقدم الباحثة تحليلاً لنابا للرواية وشخصياتها وموقفهم من بعض رموز الدولة اللبنانية (التضحية بإسحق - شريعة الختان - يوم السبت - التمرد على بيت الآباء).

وعلى الرغم مما يبدو - ظاهرياً - عدم وجود ربط بين هذه الرموز الدينية والحرب إلا أنه - في السياق الداخلي - يوجد ارتباط قوي بين هذه الرموز الدينية والحرب وارتباط جيل ٤٨ بها. فهذه الرموز الدينية تشكل جوهر الفكر اليهودي الذي يتسم بالخصوصية

لإزاء الآخر. وهذه الخصوصية التي حاول اليهود عبر التاريخ - قديمه وحديثه - إغفائها على هويتهم كانت سببا رئيسيا في التوتر والحروب الشائعة بينهم وبين جيرانهم. وانطلاقا من هذا الربط تسارع الباحثة بتناول الصراع بين حتمية الحرب أو الانحياز والخوف في مواجهة الموت والحرب كوسيلة لتحقيق الهدف الصهيوني.

تشير الباحثة إلى تقسيم اعتاد عليه أغلب نقاد هذا الأدب لتقسيم الأدباء اللذين ظهوروا في مطلع الأربعينيات وحتى الثمانينيات حيث تقسمهم إلى مجموعتين:

١- جيل البلياح: وهم الأدباء اللذين كانت باكورة إنتاجهم الأولى في نهاية الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات.

٢- جيل الدولة: وهم مجموعة الأدباء اللذين ظهوروا في منتصف الخمسينيات.

ويتبين في هذا المقام جيل البلياح اللذين يعد سامخ يزهار من أبرز ممثليه، حيث إن أدباء هذا الجيل تأثروا بشدة بالأباء المؤسسين، وأكادوا أن للادب واجبا أيديولوجيا وهو نشر القيم الأخلاقية الصهيونية والتصرف بالإنجازات التي حققتها الصهيونية من منطلق اعتبار أن المشروع الصهيوني مشروع إنساني وإشتراكي.

وفي فصل خاص تناولت الباحثة رصد السمات العامة لأدب جيل البلياح وتجزئها فيما يلي:

١- تأثر بطلان البلياح بالأحداث المحيطة، حيث كانت الأحداث السياسية والاجتماعية جزءا من عالمه. وربما كانت البيئة الخارجية جزءا من الأحداث الداخلية في العمل الأدبي.

٢- يكون البطلان في العمل الأدبي علاقات قوية مع من حولهم ويشكلون عنصرا أساسيا في المجتمع الذي يعيشون فيه. ولذلك فإنهم يمثلون مجتمعهم لأهم جزء منه. ويختلفون عنه في نفس الوقت لأنهم إعتابهم الخاصة التي تختلف عما حولهم.

٣- وجود مركز قيم مشترك يؤمن به كل من المؤلف والقصاص والبطل والقراء، يتحدثون جميعا باسمه أو على الأقل يتقبلونه بشكل سلمي وإعمال البطل تحقيق التوافق بين قيم المجتمع وقيمه الشخصية.

ولكن هذه السمات تجعلنا نطرح هذا التساؤل:

هل يمكن أن نضع سمة عامة لأدب جيل باكمله؟ وألا يوجد من يشذ عن هذا الإجماع داخل الجيل؟

نعتقد أنه لا يمكن أن يجمع جيل كامل على سمات واحدة تميزه بل لابد من وجود استثناءات لهذا الإجماع. وبالتالي فإن السمات التي تحدثت عنها الباحثة هنا يمكن أن تكون سمات غالبية وليست سمات مطلقة. ولعل أبطال سامخ يزهار كما عثروا في دأبام نسيكلاج؟ غير مثال على ذلك.

أثر حرب ٤٨ على النشر العربي الإسرائيلي

في بداية حرب ٤٨ كان أغلب النشر العربي - ما زال - من الناحية الجمهورية - ذا طابع ويوتواجي، حيث يصف الأحداث كما هي. دون أي إعمال للفكر. وترجع الباحثة ذلك إلى اندماج الفرد مع النظام العام الموجود في البشة. وهذا يعني، من وجهة نظر الباحثة، أن الأدب الإسرائيلي في ذلك الوقت عبر عن انصهار الفرد داخل المجموع بحيث لم يعد هناك مجال للاعتراف عن الأنا الفردي بعد أن حل عليها الأنا الجمعي للأمة.

ولكن الباحثة في موضوع آخر تحت هذا العنوان، تقول إن أدب ٤٨ اتسم بالبعد عن الجماعة وعبر عن الفرد ثم انتقل بعد ذلك للبحث في العلاقة بين الجماعة والفرد وهو الصراع الذي أدى إلى ظهور جيل جديد من الأدباء عبر عن الفرد وسط الجماعة التي يعيش فيها من حيث تأثيرها عليه. فأدب حرب ٤٨ هو امتداد للأهداف السياسية التي اتسم بها أدب المهجرين الثانية والثالثة.

عالم الفكر

وفي الحقيقة فإن الباحثة هنا خلطت بين تيارين رئيسيين في الأدب العبري في ذلك الوقت، كان لكل منهما أتباعه. وهما تيار «الأنا الجمعي» الذي قاده الفيلسوف والأديب اليهودي أحد هاهام وتيار «الأنا الفردي» الذي قاده الأديب والمفكر ميخا يوسف برديشفسكي.

لقد أروّج أحد هاهام عنصرا رئيسيا في صالته الفكري، دارت حوله أغلب أحواله الفكرية. وهذا العنصر هو الأمة. حيث يرى أن الأمة هي القوة الخلاقة العليا والشعوب لحية قبل الفرد. كما يتحدث عن تحويل مركز (الأنا) من حيالة الفرد إلى حياة المجموع، مشيرا إلى أن الرغبة في الوجود والسعادة دفعت أفرادا أو قوى كاملة من التشعوب حل سر الزمن إلى تبني نظرية الانسحاب من الحياة، حيث كثر الرهبان الذين يكرهون الحياة لأنهم لا يرون غاية في الحياة. أما لدى اليهود فلم تتطور هذه النظرة للحياة، لأن اليهودية نقلت مركز الحياة من الفرد إلى المجموع ولم تنح له فرصة للجمود والبقاء في وضع واحد أبدا.

ويحاول أحد هاهام استخدام نظريات أكثر جلبا، فنقل المركز في الحياة اليهودية من (الأنا) الفردي إلى (الأنا) الجمعي للأمة، مستغلا في ذلك نظرية تعيشه «الإنسان الأهل» الذي ينقل غاية الوجود إلى (الشعب الأهل).

أما التيار الثاني فقد قاده ميخا يوسف برديشفسكي، الذي لا يمكن فهمه أيضا دون ربطه بالتيوتشوية. وهو يختلف مع أحد هاهام في أنه لا يرى الأمة خالقة التاريخ حل هواها. فالخلق لديه شيء معضل، معجز، فريق الطبيعة المادية.

كما عارض نظرية أحد هاهام التي تركز الروح في الأمة، في ماضيها ومثالياتها. وبدلا من الكل الكامل وضع الفرد الكامل. وكانت نقطة انطلاق أحد هاهام هي المجموع ونقطة انطلاق برديشفسكي هي الفرد. أحد هاهام يريد أن يخلي عن الفرد سيادة المجموع وبرديشفسكي يريد أن يحرر الفرد من قيود المجموع.

وعلى عكس أحد هاهام الذي يعبر في كل إنتاجه عن رغبة الوجود لمجموع الأمة نجد برديشفسكي يعبر في أحواله عن رغبة وآمال الأفراد اليهود الذين يسرون ضد التيار.

ويمكننا القول إن برديشفسكي استطاع فعلا أن ينشئ مدرسة فكرية تحولت بعد ذلك إلى مدرسة أدبية (من خلال قصصه) حيث وجه اهتمامه إلى الواقع التاريخي لليهود وحاول أن يغير النظرة السائدة في التاريخ اليهودي بأخرى بدلية قائمة على اعتبار الفرد هو المحرك الأول للتاريخ.

وسار أغلب أدباء العبرية وراء هذين التيارين، ولا يمكن فهم الإنتاجات الأدبية العبرية الحديثة دون الرجوع إليها.

حصل يزهار على جائزة رولوين للأدب عن قصته «دغل فوق التل»، وفي عام ١٩٩١ حصل على جائزة بيالك للأدب بعد أربعة وثلاثين عاما من الانتظار. وتري الباحثة أن محكمي هذه الجائزة كانوا يرفضون منحها له لمواقفه المتعاطفة مع العرب في بعض أحواله الأدبية ولأنه يواجه الجيش ويمتدح حل حد قوهم - حدوا للشعب.

وتقسم الباحثة أحوال يزهار إلى قسمين:

١- القصص التي صورت قضايا الاستيطان والكيوتس وجعلتها مادة أدبية لها، وهي «أفرايم يصد إلى المصفاة» (١٩٣٨)، «في أطراف النقب» (١٩٤٥)، «دغل فوق التل» (١٩٤٦)، «ست قصص صينية» (١٩٥٠)، «قصص السهل» (١٩٦٣).

٢- قصص حرب ١٩٤٨ وهي «عائلة منتصف الليل» (١٩٤٩)، «الأسير» (١٩٤٨)، «غربة غربة» (١٩٤٨)، «قبل الانطلاق» (١٩٤٩)، «أيام تسيكلاج» (١٩٥٨).

السيات الخاصة لأدب يزهار

توجد الباحثة أهم السيات التي اتسم بها أدب يزهار في النقاط التالية:

١- محدودية المجال التاريخي . حيث يعتبر المجال التاريخي لأعمال يزهار محدوداً حيث تدور قصصه حول الاستيطان والصراع العربي الإسرائيلي . ولا يتجاوز هذا الحاضر، حيث لم يعبر عن الواقع بعد حرب ٤٨ ، ولو بالرمز . كما أنه لم يظهر في إنتاجه أي محاولة لربط جوهري هذا الواقع بالبيئة التاريخية للماضي القريب أو البعيد خلال السنوات ٣٨-٤٨ .

٢- محدودية مسرح الأحداث . حيث يتسم مسرح الأحداث عند بأنه محدود . فهو العالم الخارجي الفسيح الممتد بلا حدود، عالم الحقول والأكراد والمناطق الصحراوية باستثناء بعض أوصاف الكيبوتس (أفرام يعود إلى الصفاة) و(ليلة بلا طلقات) والمرفاهة في (مرات في الحقول) وكرجات رالي في (أيام تسيكلاج) . ولكنها كلها خلفيات لا تكفي لإطلاق القارئ على الواقعية الاجتماعية للبيئة في هذه المناطق ويمكن أن نطلق على قصصه «القصة الاجتماعية الإقليمية» ، التي تصور مكاناً معيناً ولا تخرج عنه .

ولل جانب محدودية المكان، هناك أيضاً محدودية الزمان (في أطراف النقب) حيث تدور القصة عبر ليلة واحدة وتنتهي بانتهاء الليلة . وكذلك «أيام تسيكلاج» ، التي تدور أحداثها عبر سبعة أيام .

٣- شخصية القاص : تبعد شخصية القاص عند يزهار قليلاً عن النماذج الأدبية لأبناء جيله . فبينما يغلب شامير وشعمر وآخرين حديث القاص على حديث الشخصيات الأخرى في العمل الأدبي ويتيحون للشخصيات المشاركة الأخرى التفاعل كل داخل الأخر، يمسك يزهار الفصل بين مشاعر البطل (القاص) ومشاعر وأحاسيس الشخصيات الأخرى (عربة خنزة - الأسير) .

٤- يتسم البطل عند يزهار بالانطوائية والحيرة بين علة الشخصي والعالم الخارجي . وهو يتخبط بين التوافق مع الجماعة وبين أخلاقياته الشخصية .

البناء الفني في رواية «أيام تسيكلاج»

تحدثت الباحثة عن عناصر البناء الفني في الرواية من أحداث وشخصيات وحبكة الخ وتخلص في النهاية إلى القول إن جبل الأبناء كان يحركه عدة عناصر هي تجربة الشتات - أحداث النازي - الاستيطان في فلسطين . أما جبل الأبناء (١٩٤٨) فإنه يتحرك من خلال «وماذا بعد؟ ماذا بعد إقامة الدولة؟ ماذا بعد الحرب؟» .

وتكتشف الرواية عن الصراع بين جبل الأبناء وجبل الأبناء . وعن المهام الملقة على حائق الأبناء وعن موقف الأبناء من تلك المهام . كما كان على الأبناء أيضاً صياغة بعض المقولات التي تبرر وجودهم وتفسى عليه الشرعية من أجل الاستمرار والتوسع .

وتقول الباحثة إن مقولتي «حتمية الحرب» و«الانتصار» هما اللتان خلقتا دولة إسرائيل ، حيث تحرك من خلالها جبل الأبناء، كما تجل بوضوح في هذه الرواية .

وتحدد الباحثة ملامح اتجاهات الوجود الصهيوني في فلسطين في الرواية على المستوى الزمني من خلال ثلاثة أبعاد، يعد كل واحد منها من أطر هذا الوجود وموضعا له .

البعد الأول : ارتباط الوجود الصهيوني في فلسطين بالماضي اليهودي، وذلك من خلال تكتيف الضوء على الرموز الملحة له والتي تجلت في :

أ- رفض المقدسات اليهودية مثل التضحية بإسحق وشرعية إختنان ويوم السبت .

ب- التمرد على بيت الأبناء والحيلة فيه كممثل للماضي والريشة في الانتطاع عنه من خلال التمرد .

البعد الثاني : ارتباط الوجود الصهيوني - كما جسده أبطال الرواية - بالحاضر كرشية في حياة أفضل يصبح على الدوام هو المبرر لكل

عالم الفكر

الهام والأعمال، الأمر الذي تخضع عنه صياغة بعض المقولات التي تؤكد ذلك الوجود وتبرره مثل مقولتي الاختيار وحتمية الحرب. وما ترتب عليها من شيوخ الخوف في مواجهة الموت. وأيضاً موقف الأبناء من الأهداف الصهيونية ورويتهم للحرب.

البعد الثالث: وهو البعد المستقبلي، حيث يتسم المستقبل بتغير شامل للحياة السابقة للمجنود من خلال رؤيتهم التي تتسم بالتطلع لحياة أفضل، أو تصور لما سيكون بعد الحرب. وتحليل مقولات الآباء السابقة.

ولكن شخصيات تسكيلاج لا تتف عند هذا الحد في رفضها لشرائع الدين اليهودي (التنصحية - المختار - السبت)، بل يصل الأمر إلى حد إعلان أن الإنسان هو الذي يصنع إلهه عندما يكون بحاجة إليه.

ويكشف صمبهاي، بطل الرواية، عن هذه الرؤية من خلال حديثه الذي يتم عن إلهاده المطلق وعدم إيمانه بأي دين.

«ما معنى الآلة؟ وما معنى ليس هناك إله؟ هناك أمر واضح لا يرقى إليه شك وهو أنه ليس هناك دين... إن الإنسان هو الذي يصنع إلهه وليس العكس. فبموت الإنسان يموت إلهه... (لهام تسكيلاج ص ٩٧).

التحرد على الرموز الدينية

لقد طرحت إشكالية التنصحية بإسحق في رواية أيام تسكيلاج من خلال إحدى شخصيات الرواية «بني» الذي يبدي اعتراضه على التنصحية بإسحق، حيث يشبه موقفهم الحالي بموقف إسحق ويرفض أن يكون فدية من أجل المجموع. وتكشف العبارة التالية مدى كبره هذه التنصحية وفردية عليها «أنا أكره أبانا إبراهيم الذي ذهب ليضحي بإسحق. سامي أحقته على إسحق. ليضحي هو بنفسه. أنا أكره الرب الذي أرسله ليضحي. وأخلق عليه كل السبل ولتتح فقط طريق التنصحية. أنا أكره أن يكون إسحق مجرد مادة اختبار بين إبراهيم وربه. أرفض هذا البرهان على الحب. وأرفض تقديم الرب من خلال التنصحية بإسحق».

ويستطرد بني في حديثه عن التنصحية بإسحق ويشبه موقفهم الحالي بموقف إسحق من الملح، ورفضاً أن يكون مثل إسحق ويحتاج لثأل: «إنني أجلس هنا وانتظر القتل والملاح والزيادة. واستجمع كل قواي وأحسبها وكل ذرة في عقلي للحظة الأخيرة».

وكذلك الحال بالنسبة للمختار، الذي يرى أبطال القصة أنه لا يعدو أكثر من اختصار للتنصحية بالبشر والاكتفاء بالتنصحية بهجز من جسد الإنسان للإله. وهذا ما خلق عليه محاربي تسكيلاج أسباب فشلهم.

وما هو «ياكوش» أحد أبطال الرواية، يعان فردة على حياته لأنه لم يفتّر بل وقع عليه الاختيار، فهو يريد أن يختار حياته بنفسه وفق رغبته هو ويعرب عن رغبته هذه قائلاً: «دوري، كيف يكون دوري؟ من الذي قرره؟ إنني أريد أن أختار دوري بنفسي. أن اتجه إلى ما يروق لي». . . . أريد أن أفعل كل ما يروق لي، فهي ملكي أنا. لي أنا فقط. إني سنواي أنا فقط... أنا لا أستطيع أن أنحمل من فتاة عذراء فقد احتلّتي حياتي من أجل المزرعة... .

التجاهات جيل ٤٨ تجاه الحرب

إن موقف «محاري تسكيلاج» من الحرب يتضح من خلال صراع بين محورين من محاور فريضة البقاء. أحدهما إيديولوجي ويهودي يتصل بتحقيق حلم الصهيونية وهو محور «حتمية الحرب» والآخر «الاختيار» وهو محور «يتطوي في حد ذاته لدى محاري ٤٨ على كراهيته في نفس الوقت.

وتشير الباحثة إلى أن كراهية محاري تسكيلاج للحرب، إحساس نابع من بعد إنساني حيث إن كراهية المحارب سمة عامة تميز البشر عامة، ولا تخص محاري تسكيلاج وحدهم.

أما «الاختيار» فهو الذي يدفعهم إلى خوض الحرب من أجل البقاء وتحقيق المثل من خلال مقولة «سبق وأقتله».

ولقد ولدت حتمية الحرب أو اللاتخاذ المقرر على عاربي تسكلاج نوحا من الحوف في مواجهة الموت الذي يحيط بهم في ظل الحرب ولا مهرب منه. فجعلهم يترددون على الموت بلا ثمن ويترفعون شعار «لا للذهاب للموت». ويترفعون تساؤلات عديدة حول التصحية بأنفسهم والذهاب للموت طواعية من أجل ماذا؟

وعلى الرغم من التناقض الواضح بين إقرارهم بحتمية الحرب واللاتخاذ، من ناحية وبين الحوف في مواجهة الموت من ناحية أخرى، إلا أنهم في النهاية يتبنون على مخالفتهم من أجل تحقيق الهدف، بالرغم من تهمدهم الواضح على الموت.

وفي الحقيقة فإن مقولة اللاتخاذ تخفي وراءها كل ما تقترقه إسرائيل مع العرب ليصبح الرجس الظاهر دائما أمام العالم «لا خيار». فهذه المقولة تبرر لهم ما يفعلوه مع العرب، أمام أنفسهم وأمام الآخرين. فدائما يرددون «لا خيار».

وتورد الباحثة فقرة تستدل بها على موقف يزارم المتعاطف مع العرب، فتقول: «إن عاربي تسكلاج يشعرون أن هذا المكان الذي يحاربون من أجله كاره لهم وأنه ليس مكانهم. الأمر الذي يجعلهم يتذكرون فجأة أن هذا المكان خاص بالعرب، حيث كل شيء فيه ينطق بهم: «يتذكرون فجأة أن أناسا سكنوا هنا، حتى الأسس (الأسس؟) . . . جمعوا عاصيل، أجروا مخازن، تشاجر أطفال ونبتت كلاب . . . لقد انتهت كل شيء في لحظة، تغير وانتهى وبجأة تشعر أنه في لحظات صغيرة، تالفة ومملة أصبح لها طعم جديد من الجدية والقيمة، دون أن يكون واضحا من أجل ماذا ولماذا؟».

وترى الباحثة أن المشهد السابق يعبر عن إحساسين متناقضين تماما. إحساس عاربي تسكلاج بجزئية الوجود العربي عبر التاريخ وإحساسهم بأن هذه الأرض - من ناحية أخرى - ملك لهم، مما يجعلهم يتراجعون بسرعة ويتخاصمون دون تردد من منية ما ينطوي عليه سيطرة الإحساس السابق. وسرعان ما يشعرون بأن هذه الأرض على الرغم من ذلك فهي لهم وأن أي محاولة من جانب العرب بهاء.

وترتبط الباحثة بين هذا المشهد ومشهد آخر في «قائلة منتصف الليل» لتؤكد صدق مقولتها «موجود في أرض كبيرة جداً، بعيدة جداً، وغريبة هناك جداً، كضيف ليس مدهوكا لدور برأسك في جميع الجوانب ولا تجد شيئا يملكك تملك . . . فهذه الحقول كارهة لك، راحة أصحابها مازالت في الأرض، تفوح منها رائحة عمل آخر وحسب آخر. إن هذه الأرض المعجزة مازالت تبارها لغاليتها. هيا تلعب من هنا في الحال وترجع إلى بيتك».

وتشير الباحثة إلى موضع آخر عبر فيه يزارم بجلالة عن رأيه في مسألة الحقوق المشروعة وإثباته للعرب في أرض فلسطين (جريدة معارف ١٩٩٢/٥/١٥).

«كل إنسان له مكان في العالم. له بيت، أو أرض أو إقليم أو مكان خاص». وهاتين الآن نحن نسحب الأرض من تحت أقدام الشعب الفلسطيني. وننتظر أن يتقبلوا هذا بدونه، بينما نحن لا نوافق بأي حال على أن يأتي شخص ما ويسحب الأرض من تحت أقدامنا حتى وإن كان هذا بدعوى أنه لدينا وعد لإبناكنا. وليس بدعوى أنه لدينا وعد من الرب . . .».

وعلى أية حال، فإنه لا يجب على أي من الشعنين أن يسحب الأرض من تحت أقدام الشعب الآخر. ومن يفعل هذا، ستكون كارثة. ليست كارثة سياسية فحسب، ولا كارثة أمنية بل كارثة له هو، لوجوده هو على الأرض، وحمل كيانه. فمن المستحيل التهوب من هذا. فلو أن العرب كانوا قد سحبوا الأرض من تحت بيتي غزني كنت سأفعل أكثر منهم في مواجهة الذين يفعلون هذا. وليس ذلك لأن العرب صديقون وأبرار. بل لأنه ليست هناك سلطة لأحد أن يسحب الأرض من تحت أقدام الشعب الآخر إلا بموافقتهم فقط. أو عن طريق مقاوليات.

وهنا تورد الباحثة رأيا خاصا بها مشيرة إلى أن القصص التي كتبها يزارم عن الحرب، وعبر فيها عن المعاناة النفسية التي يجتازها المحاربين الإسرائيليين والتي لا تستقر في النهاية عن أية مواقف إيجابية كترجمة لما يعيش في صلبهم من صراع، إنها هي تمييز وانعكاس مباشر عن رأيه هو حيث إنه كان دائما يعرض المشكلة بأبعادها ثم يتعاطف معها من خلال إحدى شخصيات قصصه ثم يبدأ مرة أخرى في سوق الأدلة والبراهين التي تنفي تلك الشخصية من أي مسؤولية أخلاقية تجاه الظلم والجور الذي يقيم

رؤية جيل عماري ٤٨ تجاه بعض المقولات الأساسية في الفكر الصهيوني الاشتراكي

تعتبر فكرة الشعب اليهودي الواحد فكرة محورية في الأيديولوجية الصهيونية . لقد فشلت الصهيونية في إحداث عملية صهر كاملة عل المستوى الثقافي أو اللغوي أو العرقي بين شتات اليهود الذين كونوا هذه الدولة . ففقدت تمارض بين اليهود الشرقيين من ناحية وبين اليهود الغربيين من ناحية أخرى . وهو ما يؤكد بجللاء أن الصهيونية لم تتجسّد على مستوى الدولة التي خلقتها في إيجاد ما يمكن أن نسميه «الشعب اليهودي الواحد» .

ويكشف عماريو تسيكلاج في موقفهم من مقولة «الشعب اليهودي» عن موقفين أساسيين يبرران عن رفض هذه المقولة وهما :

١ - رفض الشخصية اليهودية الجبروتية .

٢ - الرهبة في خلق شخصية جديدة مناقضة للشخصية اليهودية الجبروتية .

إن «بني» يكشف في حديثه عن ماهية «الشعب اليهودي» عن الموقف المهادي لليهود والرفض للشخصية لليهودية الجبروتية فيما يسمى «بالشتات» . ويكشف أيضا عن كراهيته لكل رموز هذا الماضي اليهودي لفة وثقافة وتقاليده . فيقول :

«حُب الشعب اليهودي ، أي شعب يودي؟ حُب الشعب اليهودي ، من يميّه ؟ ألا نخرب نحن كلوي المهادات من وجه كل ماهر يودي . نحن نمقت كل ما له هذه الرهابة ، بدنا من دروس التاريخ اليهودي وانتهاء بالأكالات اليهودية ومن كل ما له مطروق جمالياتي وهكذا كانت الرهبة التي لعمتل في نفوسهم هي شطب يودي «الجيتو» من سياق التاريخ اليهودي الحديث . وكانت هذه نقطة اتفاق مشتركة بين كل من الصهيونية اليمينية واليسارية . ولكن أي نمط سيكون هذا اليهودي الجديد الذي يبنّي خلفه؟» .

لم يكن بالمستطاع خلق اليهودي الجديد من خلال التجريدات النظرية بل صياغته في ميدان الحركة في فلسطين ، البلد الذي يبنّي انتزاعه من الحضم ، من السكان المحليين .

ويمكن القول إن عماريو تسيكلاج لم موقف محدد تجاه الدين اليهودي والدينيين ، حيث ينظرون للدين من منظور اشتراكي علماني . الأمر الذي مخض عنه توجيهه النقد للدينيين ، والوصفايا ، وكل شرائع الدين اليهودي . (وهذا أيضا تحت تأثير البرديشتنسكية المتأثرة بالنيشورية) .

وهكذا أصبح «الصبار» موضوعا للتقدير والأمل . أصبح شخصية أسطورية ، مثالية . إن الصبار «المثالي» لا يتميز بها فيه ، بل أيضا بها ليس فيه : ليس فيه خوف ولا ضعف ، ولا رهبة في القلب . ليست فيه شهوة الطمع . ليس فيه نفاق ولا أي قدر من الجبروتية . إنه ابن البلاد . وهو ينتفض تماما مع ما كان يميز يهود «الطن» ، إنه عبري وليس يودي وسوف يفسح حدا لإمكانيات آياه . ككل ما كان يتقص اليهود موجود فيه : القوة والصحة والعمل البدني والعودة للأرض والجدور .

وهكذا فإن شخصيات «عماري تسيكلاج» تمثل مرحلة وسط بين اليهودي «الجيتوي» المفروض وبين «الصبار» الجديد المرفوب فيه . أي أنهم يمثلون المرحلة الانتقالية بين محاولة تخليص الشخصية اليهودية الجبروتية من أمراضها وصوبها وبين محاولة خلق النمط اليهودي الصهيوني ذي السمات «الصبارية» الجديدة . وعلى الرغم من أن الصهيونية بطلت جهودا مكثفة في هذا الاتجاه ، إلا أن الصفات للأصالة في نفسية الشخصية اليهودية ظلت ملازمة للنمط اليهودي الصهيوني رغم اكتساب الصفات الجديدة التي بدأت تشق طرفها من جيل إلى جيل .

رؤية جيل عماري ٤٨ لما بعد الحرب

إن «فاكوش» يرى أن الحرب ستغير معالم الصورة السابقة، وعليه هو أيضا أن يتغير وأن يتغير من حياته السابقة، وألا يكون تابعا لأبيه. فالجرب بالنسبة له أمل للتغيير. فبعد الحرب سيصبح هو الأول، كما كان والده الأول. فتحقيق الدولة يعني أنه أصبح الأول في تحقيق الهدف الذي كان يصبو إليه الجيل السابق مثلما كان والده هو الأول في تحقيق هدف الاستيطان واحتلال العمل، وعليه هو الآن أن يبدأ حياة مختلفة ومع ذلك فليس لديه خطة مسبقة لما ستكون عليه حياته بعد الحرب حيث يقول: «لا تسلي إلى أين. أنا لست مزمارا بحلول، لأنني لا أعرف. ليس لدي مكان أذهب إليه. سأذهب إلى كل مكان وأي مكان. سأصل إلى أقصى ما أستطيع. إنني لم أتقدم بي السن بعد بدرجة توقفتني عن المحاولة. عمري ثمانية عشر عاما وثلاثة شهور فقط. ولدي قوة ورغبة».

ويتساءل «ناحوم» أيضا من ماذا بعد الحرب مكررا نفس الجملة المعروفة من الحيرة والضياع: إلى أين؟ التي تكاد تصبح شعارا لهذا الجيل عند التساؤل عما بعد الحرب.

وتخلص الباحثة في نهاية الدراسة إلى عدة نتائج قسمتها إلى نتائج عامة وأخرى خاصة.

تتلخص النتائج العامة في أن حرب ٤٨ صورت الحرب بعيدا عن أي نوع من الفخر بالانتصار، ذلك لأن الحرب وضعت اليهودي في حالة من الحزن والوجع الذي لازمه تاريخيا في «الجيتو». ورغم الانتصار إلا أن الحرب فجرت داخلهم تساؤلات بلا إجابة حول المصير والمستقبل والأمن.

أما النتائج الخاصة فهي تتمثل بأدب يزهار من خلال رواية «أيام تسيكلاج» فتقول:

١- ليس هناك أي تناقض بين الأهداف الصهيونية والواقع الفعلي لحرب ٤٨. حيث إن الصراع مع العرب لم يكن مفاجأة غير متوقعة لعماري تسيكلاج.

٢- طرحت الرواية بشكل مباشر الاختلاف بين جيل الآباء - جيل المهجرين الثانية والثالثة - وجيل الأبناء «عماري ٤٨» من خلال توجيه النقد من خلال «عماري تسيكلاج» لبعض المقولات الأساسية في الفكر الصهيوني التي تهدف من خلالها إلى تعديلها لتتوافق مع روح العصر ومع الظروف المحيطة.

٣- إيمان عماري تسيكلاج بأن حرب ٤٨ لن تكون هي الأولى والأخيرة بل سيقبها حروب أخرى وذلك لأن بقاء إسرائيل واستمرارها مرهون بفرضها الحروب.

الاتجاهات الأيديولوجية في أدب الأطفال العبري في إسرائيل

للباحثة المصرية : سناء عبد اللطيف
عرض : د. رشاد عبدالله الشامي

تنظر الحركة الصهيونية إلى التربية اليهودية وإلى كل أشكال الخلق الثقافي على أنها أدواتها الرئيسية في عملية بناء الأمة اليهودية المنشودة . وبالمطالع فإن الأدب الموجه للأطفال هو أداة من أدوات هذا الخلق الثقافي الذي يلعب دوراً في تشكيل وجدانهم الثقافي والديني والاجتماعي والسياسي والقومي .

وأدب الأطفال كالأدب العام ، هو مرآة للمجتمع ، تعكس وجهة النظر الاجتماعية والثقافية والسياسية في المجتمع ، وبالمطالع فإن دراسة أدب الأطفال العبري المعاصر في إسرائيل ، سوف تعكس فكر وآراء الإسرائيليين وتوجهاتهم الأيديولوجية ومنهجهم في توعية وبناء النشء اليهودي في إسرائيل .

وقد تقدمت الباحثة المصرية سناء عبد اللطيف ببحث حول هذا الموضوع يحمل عنوان : «الاتجاهات الأيديولوجية الصهيونية في أدب الأطفال العبري في إسرائيل» ، ونالت عنه درجة الدكتوراه من قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة عين شمس عام ١٩٩٢ .

وقد حددت الباحثة في مقدمة بحثها أن هدف البحث هو :

أولاً : محاولة إلقاء الضوء على جزء جوهري من أنواع الأدب العبري المعاصر في إسرائيل ، وهو الأدب الموجه للأطفال .

ثانياً : التعرف على ما يقدمه الأدب العبري المعاصر للأطفال من أجل صياغة الشخصية اليهودية في إسرائيل .

ثالثاً : تحديد الاتجاهات الأيديولوجية التي يتضمنها هذا الأدب وما يسعى الكتاب العبريون إلى غرسه في وجدان الأطفال اليهود .

وأخيراً : إبراز الجوانب التي تتجاهلها الأعمال الأدبية وتحاول استبعادها وإنكارها .

خامساً : تحليل مضامين الأعمال الأدبية العبرية المقلدة للأطفال ، واستخلاص تأثيرها في بناء التكوين النفسي لشخصية الأطفال اليهود .

وقد قسمت الباحثة البحث إلى مبحث تمهيدي وخمسة أبواب وخاتمة ، ثم ذيلت الرسالة بقائمة المراجع التي تم الاستعانة بها .

وقد حدثت في البحث التمهيدي ماحو المقصود بتعريف الاتهامات الأيديولوجية، ثم قامت بتفسير مفهوم الاتهامات الأيديولوجية الصهيونية ومدارسها الأساسية والمقولات الفكرية والمقالات الفلسفية التي تركز عليها هذه الأيديولوجية، بعد ذلك قامت بتعريف المقصود بأدب الأطفال ومن هم الأطفال اللذين توجه إليهم الرسالة الأيديولوجية.

أما الباب الأول، وهو يحمل عنوان: «أدب الأطفال العربي نشأته وأنيابته»، فقد تم تقسيمه إلى فصلين:

الفصل الأول: بعنوان «نشأة أدب الأطفال العربي وتطوره»، تناولت فيه نشأة أدب الأطفال بصفة عامة، وتاريخ أدب الأطفال العربي بصفة خاصة، ثم تناولت مراحل تطور هذا الأدب، ودرر صحف الأطفال العربية في ازدهاره.

والفصل الثاني: بعنوان «أنياب أدب الأطفال العربي»، عرضت فيه الأنماط المختلفة لأدب الأطفال، وأشارت إلى أنه يركز على بعض النواحي الهامة التي لها صلة وثيقة بالأيديولوجية الصهيونية.

أما الباب الثاني، فيحمل عنوان «الاتهامات الأيديولوجية ذات البعد الصهيوني العملي»، وقد تم تقسيمه إلى فصلين:

الفصل الأول: بعنوان «التركيز على الملائمة اليهودية عبر المصوّر والدعوة للهجرة إلى فلسطين»، تناولت فيه الطرح الصهيوني لفكرة أبدية اضطهاد اليهود، ثم عرضت بعض النماذج من قصص الأطفال العربية التي تمثل تجارب العذاب اليهودي على مر الزمان. ثم تناولت الحل الصهيوني لمشكلة «معادة اليهود» عن طريق الهجرة إلى فلسطين، وعرضت بعض القصص التي ركز فيها الأدباء على إثارة حب فلسطين في نفوس الأطفال اليهود، وأمنيات اليهود للهجرة إليها.

والفصل الثاني وعنوانه: «تجسيد العمل اليديوي والدعوة لاحتفاح الأرض وفرض الصعراء»، وعرضت فيه لفكر الرواد الأوائل الذي استمد منه الأدباء الصهاينة هذا الاتهام الأيديولوجي، ثم عرضت لبعض النماذج من قصص الأطفال التي تسعى إلى غرس هذا الاتهام في وجدان الأطفال.

ونظراً لتداخل ماحو ديني وما هو قومي في الفكر الصهيوني، فقد جاء الباب الثالث يحمل عنوان: «الاتهامات الأيديولوجية ذات البعد اليهودي الديني والقومي»، وقد تم تقسيمه إلى أربعة فصول على النحو التالي:

الفصل الأول: بعنوان «ترسيخ الوعي الديني اليهودي»، وعرضت فيه لأهمية التوراة كمصدر من المصادر الرئيسية التي استقى منها أدب الأطفال العربي مادته ومواضعه باعتبارها الأساس الذي تقوم عليه العقيدة اليهودية، وأشارت إلى تركيز الأدباء في قصصهم بشكل خاص على موضوعات وأحداث معينة يرون أنها تساعد على إيقاظ الحس الديني والقومي لدى الأطفال اليهود.

والفصل الثاني بعنوان: «تثبيت الوعي القومي بالحق الديني والتاريخي لليهود في فلسطين»، وتناولت فيه قضية ربط الصهاينة بين اليهود وأرض فلسطين من خلال المنظور الديني، وأشارت إلى تركيز أدب الأطفال على القصص التي تبرز الرموز الدينية والآثار التاريخية اليهودية في فلسطين.

والفصل الثالث ويحمل عنوان: «تنمية الوعي القومي بالتضامن اليهودي والمسيحي المشترك» فقد تناولت فيه مقولة «الشعب اليهودي الواحد» وأوردت بعض القصص التي تمكس إعجاب أدباء الأطفال بهذا الاتهام الأيديولوجي.

والفصل الرابع ويحمل عنوان: «تجسيد البطولة اليهودية عبر التاريخ»، وتحدثت فيه عن الاتهام الأيديولوجي الصهيوني الذي يمسجد البطولة لفدية العبادة، ونوعت فيه إلى حرص أدب الأطفال العربي على رسم صورة التفوق اليهودي بشكل أسطوري، وأوردت عدداً من نماذج القصص التي تتحدث عن البطولة اليهودية، وقسمت هذه القصص إلى نمطين، نمط يستمد مادته القصصية من مراحل التاريخ اليهودي القديم، ونمط يستمد مادته من أحداث التاريخ الحديث والمعاصر، وتتضمن قصصاً عن البطولة في مواجهة النازيين، ومواجهة التجالين، ومواجهة العرب.

أما الباب الرابع، ويحمل عنوان «الاتهامات الأيديولوجية ذات البعد الصهيوني الثقافي» فقد تم تقسيمه إلى فصلين:

الفصل الأول بعنوان «الدعوة للاهتمام باللغة العبرية»، وفيه أبرزت أهمية اللغة العبرية كهدف من أهداف الأيديولوجية من أجل الحفاظ على التراث اليهودي وروابط القومية التي كانت مفقودة بين اليهود، ثم عرضت لبعض القصص التي كتبت للأطفال في إسرائيل لتعبر عن هذا التوجه الأيديولوجي الصهيوني الثقافي.

والفصل الثاني بعنوان «ترسيخ مقولة تفوق العقيدة اليهودية»، وقد أشارت فيه إلى اهتمام أدب الأطفال العبري بنشئة الأطفال الإسرائيليين نشئة عقائدية وفقاً لمقولة العقيدة اليهودية، وأوردت بعض النماذج من القصص التي تدعو إلى ترسيخ هذا المفهوم في وجدان الأطفال.

أما الباب الخامس والأخير ويحمل عنوان: «أبعاد الرؤية الأيديولوجية الصهيونية للعلاقة بين اليهود والعرب»، فقد قدمت له بمبحث تمهيدي تحدثت فيه عن تطور الرؤية الصهيونية للعلاقة بين اليهود والعرب على مر التاريخ، ثم أشارت إلى أن هذه الرؤية انعكست في أدب الأطفال العبري على مستويين، وخصصت لها فصلين من البحث:

الفصل الأول، بعنوان: «النظرة العدائية لليهود تجاه العرب»، وتحدثت فيه عن الصور النمطية والقوالب الشائعة التي تحمل صفات سلبية للعرب، وأوردت بعض النماذج القصصية التي برزت فيها هذه النظرة.

والفصل الثاني، بعنوان: «إبراز النزعة الإنسانية في العلاقة بين اليهود والعرب»، وفيه ألفت الضوء على أبعاد النزعة الإنسانية في أدب الأطفال العبري، وأوردت أمثلة من القصص العبرية التي تناولت اللقاء الإنساني بين اليهود والعرب كبشر بعيداً عن الصفات الجماعية، والنظرة العدائية.

وقد قامت الباحثة في خاتمة البحث بتقديم عدد من النتائج التي انتهى إليها هذا البحث عن الرؤية الأيديولوجية الصهيونية التي انعكست في أدب الأطفال العبري في إسرائيل على النحو الذي تم استخلاصه من النماذج التي عالجتها.

ومن أبرز وأهم هذه النتائج:

- تتميز بعض القصص بتعدد الاتجاهات الأيديولوجية في القصة الواحدة وتقسيم القصة إلى وحدات فكرية متعددة، وهذا الأسلوب في الكتابة ينفذ للملل عن القارئ، ويحدث لدى الأطفال نوعاً من التفكير وتنشيط الذهن، كما أن هذه الطريقة في الكتابة تبعد عن المباشرة في التوجيه الأيديولوجي وهو أنسب لمخاطبة الأطفال الذين يكرهون الأسلوب المباشر للملء خاصة في حالة النصائح والإرشاد، لكن يجب بعض الأدباء الانتقال من موضوع إلى آخر في نفس القصة بدون تمهيد لذلك.

- ليس للادب العبري الموجه للأطفال جرأة على النقد المباشر ضد التجربة الاجتماعية الإسرائيلية، وإظهار عيوب ومساوئ المجتمع الإسرائيلي، بل على العكس من ذلك يسعى إلى وصف الواقع وصفا مثالياً خيالياً.

- يتجاهل ذلك الأدب التطرق لأسباب اضطهاد اليهود في البلاد التي عاشوا فيها في شتاتهم، ولم يظهر الأدباء على الإطلاق أن اضطهاد اليهود كان يتجه اتجاه طردية مع سلوكهم الشائن وأفعالهم السيئة، واتجاهها عكسياً مع اندماجهم واتخاذهم نمطاً سلوكياً معتدلاً، وإن ذلك الاضطهاد وتلك المذابح التي تعرضوا لها اختلفت باختلاف الزمان والمكان، وعرضت للظروف والأحوال التي أحاطت باليهود.

- يفتقر أدباء الأطفال في إسرائيل عند كتابة قصصهم، للحديث عن الشعوب الأخرى، حتى تلك التي عاش يتيهم اليهود، اللهم إلا إذا كانوا يتحدثون عن حوادث اضطهاد تعرضوا لها من قبل هؤلاء.

- يتجنب الأدباء ذكر «فلسطين» و«الفلسطينيين» في أدب الأطفال، ويطلقون على «فلسطين» «أرض إسرائيل» أو «البلاد»، وعند الحديث عن «الفلسطينيين» و«الفدائيين» يطلقون عليهم «العرب» أو «المخربين».

وعندما يستشهد الأدباء بقرارات من العهد القديم، ويأتي ذكر الفلسطينيين، يتدرك المؤلف الأمر ويرجع ليقول أن ذكرهم جاء فقط من قبيل المفارقة التاريخية.

- لم يتطرق أدب الأطفال العربي كثيراً للفترة التي عاشتها إسرائيل إبان حرب أكتوبر ١٩٧٣، حيث يركز الأدباء في كتاباتهم للأطفال من فترة قيام الدولة، والفترة التي أعقبتها، كما يركزون أيضاً على الفترة التي أعقبت حرب يونيو سنة ١٩٦٧.

- يتميز أدب الأطفال العربي بوجود ميل جارف من قصص البطولة والشجاعة.

وتأخذ هذه البطولة أشكالاً متعددة، منها: بطولة في المارك، بطولة في مواجهة الخطر، بطولة في تجدة المستغيث، وبطولة في إقناع العمل والإقدام على الأعمال الصعبة... الخ، وذلك من خلال التشدد العرقي لليهود الذي يخلق البطل المصوم ذهنيا وحضاريا وبنيا، الذي لا يستطيع مواجهة جميع مواقف الحياة بالشكل المناسب فقط، ولكنه أبها يحقق انتصارات هائلة. وتتعدى البطولة في أدب الأطفال حدود الأعمال الخارجية، والنزاعية المختلفة إلى بطولة داخلية، بطولة على النفس وكبح الشهوات الداخلية، بطولة تستقي مناهجها الأساسية من القيم الإنسانية، فهناك البطل الذي يقذف كل ما تفرضه قيود المجتمع، ولكنه يكون في حالة صراع مع نفسه، ولكن هذا الصراع على الرغم من حدة فئته لا يجد تنفساً خارج نطاق أفكاره وهواجسه، فيظهر بطولة على نفسه بلهلك، كما يسبق الأدباء أيضاً بطولة على الآلات والمعدات الحرفية التي يملكها البطل.

وناه عن ذلك، يقدم مؤلف أدب الأطفال وصفاً خيالياً للبطل الإسرائيلي «السري»، الذي يستطيع أن يهزم الأعداء، وذلك لزعيم الثقة في نفوس الأطفال اليهود، والتأكيد على الانتصار عند خوض المارك للنداء من إسرائيل ومهاجتها، بل وتحقيق حلم دولة إسرائيل الكبرى.

- يتميز الأدب العربي بنمذجة شخصيات أبطال القصص المقدمة للأطفال، ويعمل منها أبطالاً خارقين يمتلكون قدرات خرافية، ويتمون بالتصميم على اجتياز الصعاب بسهولة وسر وقوة وعزيمة وإرادة، كما أن أبطال القصص جسيرون شجعان لا يتأبون للمخاطر، والأطفال منهم يؤدون الأعمال الصعبة التي يقوم بها الكبار على أحسن وجه.

وبالإضافة إلى ما سبق، فإن البطل في قصص الأطفال متعدد المواجه، ولديه خبرة في عمل الكثير من الأشياء، كما يظهر هؤلاء الأبطال وكأنهم موهوبون للبطولة منذ نعومة أظفارهم.

- تمثل شخصية البطل في قصص الأطفال أيضاً «العربي الجديد» المخلص لمبادئ الأيديولوجية الصهيونية حتى النخاع، والذي يجب أن يكون لدرجة العشق، يضحى بنفسه في سبيلها، فهو شخصية عاملة مضحية تنكر ذاتها، تنسحب منها الأنا دائماً أمام النحن. كما يظهر دائماً مفعياً بالنشاط والحياة، صحتة قوية، عتيد البنين، نفسيته سوية، ملامحه عسرة بسيطة.

- يمثل أدب الأطفال بالعديد من القصص التي تتناول الحديث عن المكابيين وعن عبود المكابي، وهي الشخصية الخلل التي يتخللها الصهيونيون.

ويرى الصهيونيون أن المكابيين قد بعثوا الروح العسكرية في اليهود وحوّلوه من شعب مستسلم إلى شعب من الغزاة المقاتلين. لذلك نجد أن أدباء الأطفال يتحون بهم لإحياء تقاليد العنف ولا سيما أنهم رمز التمرد اليهودي والبطولة والشجاعة.

- بلجاً عدد كبير من الأدباء الذين يكتبون للأطفال في إسرائيل بالعبرية إلى حكاية القصة عن أبا تمجيرة شخصية حدثت لهم. وأسلوب خاطبة الأطفال من خلال التجربة الشخصية يجعل المعلومة تصل أسرع ويكون تأثيرها في وجدان الأطفال أقوى. كما أن عرض المؤلف للقصة عن أبا تمجيرة حياة تمايش معها المؤلف يجعل الهدف أيسر وأسهل للوصول إلى الأطفال.

- يركز أدب الأطفال على قيمة العمل والإنجاز واقتحام الأرض وغزو الصحراء، وتقديس العمل اليدوي، والدعوة إلى الزراعة. وتتل هذه القيمة مكاناً أساسياً ضمن النسق القيمي الصهيوني الذي تعمل الأيديولوجية الصهيونية على تدعيمه ويشغل حيزاً كبيراً من خريطة أدب الأطفال العربي في إسرائيل.

- يركز أدب الأطفال على تنمية الحس الجمالي والقدرة على التدقيق وخلق الإحساس المشرق بجمال الطبيعة عبر خلقية للقصة تصف متناً طيباً أو جمالياً يشد انتباه الأطفال ويملهم بتفانيهم ويعجبون به.

- يعمل الأدباء على تنشئة الأطفال على قيم الريادة وتحمل عبء العمل الاجتماعي، وتنمية المهارة الاجتماعية، وتدعيم صفات القيادة والمشاركة والتأثير والإشراف، كما يتم أيضا بتدعيم العمل الحقيقي وسط الجماعة والتجاوب الإيجابي مع المجموع، وتدعيم قيمة الطاعة والانصياع لأوامر القائد، وبث مفهوم الانسحاق مع المجموعة رغم أي احتجاجات داخلية للفرد.

- يتم أدب الأطفال العبري بغرس التفكير العلمي المنظم والذهوة إلى التنشئة العقلانية، والقدرة على التحليل، وتنمية المهارات الفكرية والعلمية، والقدرة على الإبداع والابتكار، وتدعيم للمعلومات والمعارف لدى الأطفال، وذلك بتشغيل العقل من أجل بيئة الأطفال لتكوين عقلية علمية خلقة.

- يحرص أدب الأطفال العبري على التركيز على مقولة الشعب اليهودي الواحد على مستويين:

- المستوى الأول: مستوى الأسرة.

- المستوى الثاني: مستوى أفراد الشعب اليهودي في كل مكان.

كما يركز على التضامن اليهودي والمشاركة في صلب الحبر سواء داخل أو خارج فلسطين تعبرا على وحدة الشعب اليهودي.

- يركز الأدباء على سمة التقارب الفكري بين اليهود في كل مكان، نتيجة وحدة التجربة التاريخية والتضحية المشتركة بين اليهود.

- يحرص أدب الأطفال العبري بالقصص التي تتحدث عن أصول العبادات وشعار الدين اليهودي، وعن الطقوس الخاصة بالأعياد الدينية. كما يتم الأدب أيضا بالتراث الروحي لليهود، والتركيز على أهمية الزواجر الديني في تهذيب أخلاق الأطفال، وإكثاء الروح الدينية لديهم. من ناحية أخرى ينمي الأدب الديني الاتهامات الإنسانية، من أجل تدعيم التماسك بين أفراد المجتمع اليهودي.

- يعتمد الأدباء في قصصهم للأطفال على عقد مقارنة بين صورة الاحتفال بالأعياد اليهودية في «بلاد الشتات» وبين صورة الاحتفال بها في فلسطين من أجل تدعيم للمقولة الصهيونية بأن حرية ممارسة طقوس الديانة اليهودية لا يكون إلا في فلسطين.

- يركز الأدب العبري الموجه للأطفال على وضع المفاهيم الصهيونية في قالب ديني عاطفي يمكنه من جلد وتأييد اليهود، وإثارة حماسهم الديني من خلال تحول القيم اليهودية إلى مفاهيم سياسية قوية.

- يعمل الأدب العبري الموجه للأطفال على تعميق مشاعر الإحساس بالاضطهاد الأبدي لليهود في نفوس الأطفال. فقد هزف جميع الأدباء تقريبا بنغمة واحدة بشأن الاضطهاد إلى قيمة ذات مغزى هام في حياتهم، ففيها أمنهم ومستقبلهم وسعادتهم وكرامتهم وكيانهم.

- يعمل الأدباء على تنمية روح المسؤولية الفردية تجاه الدولة وإثارة روح الاستعداد للخدمة والقيام بمصالحها في وجدان الأطفال اليهود.

- يعتمد الأدب العبري إلى تثبيت الوعي القومي بالحق التاريخي والديني لليهود في فلسطين، والارتباط برموز التاريخ اليهودي القديم فيها، وبث ترويض صوفي في نفوس الأطفال بأرض فلسطين عبر مقولة الأرض التاريخية.

- يركز الأدب الموجه للأطفال أيضا على الذهوة إلى الاهتمام باللغة العبرية من أجل الحفاظ على التراث اليهودي وبشبه وتعميقه بين الأطفال.

- يركز أدب الأطفال على تدعيم الإحساس لدى الأطفال بحتمية الحروب من أجل ضمان الوجود البيولوجي الإسرائيلي، فيكثر الأدباء من الحديث عن وضع اليهود في أيام الحروب. وذلك حتى تنتقل المشاعر إليهم تلقائيا فتجسد للأطفال بتمايشون مع ويلات الحروب، ويدركون خطورتها ويحسون بالخطر والكارثة. كما أن أخبار الحروب تزرع لدى الأطفال إحساسا بخطرنا

وتزعم في نفس الوقت شعورا بضرورة التفريق والتفريق والمعرفة بأحداث أساليب الحرب حتى يستطيعوا الانتصار على الأعداء فتعني لدى الأطفال روح التنافس. كما أن التركيز على مواضيع القتال والحروب يستثير الروح العسكرية لدى الأطفال كنوع من التوجيه العسكري لهم.

ومن ناحية أخرى، فإن اهتمام الأدباء بوضع اليهود في جو محاصر بالأعداء في قصصهم الموجهة للأطفال يؤكد في نفوسهم المفردة الصهيونية «لا خيار إلا القتال» وبذلك يعد الأطفال نفسيا لقبول فكرة التجنيد الإلزامي حينما يصلوا إلى السن الملائمة لذلك، وبهيتهم غلوض الحروب.

يركز أدب الأطفال على كراهية غير اليهود، ويسمى إلى تكرار عبارات المداء لغير اليهود داخل القصة الواحدة بهدف تثبيت هذا المفهوم في نفوس الأطفال بشكل مرضي.

ويركز الأدباء أيضا على إبراز المظاهر السلوكية السلبية لدى غير اليهود لكي يولدوا في نفوسهم مشاعر العدوان نحو الغير.

ومن هنا، فقد أصبح الشعور الدائم بالتهديد الخارجي للمقرون بمشاعر المداء نحو غير اليهود، هو النزلة التي يركز حولها الأدباء اليهود فكروهم عند الكتابة للأطفال، لكي يحثوهم بجرعات البغضاء والازدراء والسخرية من غير اليهود، من أجل خلق الشخصية الإسرائيلية المتحيزة لدى الأطفال.

يظهر في أدب الأطفال تأثير بعض المؤثرين بأوصاف غير اليهود المستقلة من الفكر التلمودي المصري، الذي يصف غير اليهود بأنهم «جريم» أو «أطيار» أو «فرياء».

يعمل أدب الأطفال العبري على تقليص جرعة محاسن العرب مقابل زيادة جرعة الترهيب والتخويف منهم بهدف تثبيت المداء نحو العرب، وتثبيت شعور الخوف لدى الأطفال خلال عبارات كثيرة في القصص تصور بشاعة العرب ووحشيتهم.

وقد سادت الصفات السلبية معظم كتب الأطفال لتشوه الشخصية العربية، مثل الحيلة والكذب والمباينة والبداهة والوقاحة والشك والوحشية وإلجسب المال وسرعة الغضب والتملق والتناق والتظاهر والتباهي والبحث، كما وصف بأنه قاتل وسارق وغريب ومتسلل وقتل ذو ملامح تثير الرعب.

وجاءت الصفات الإيجابية للصربي بنسبة قليلة للغاية، وكانت هذه الصفات تتمثل في الكرم والصدقة والشفقة وسرعة البديهة، وأحيانا الشجاعة والجرأة والاجتهاد.

يتسم أدب الأطفال العبري الموجه للأطفال في إسرائيل بأنه أدب متضائل فيما يتعلق بنهايات القصص التي غالبا ما تكون سعيدة، حتى تلك القصص التي تتحدث عن الاهتطاد، تنتهي بنهاية مرضية تتمثل في خلاصهم عن طريق الهجرة إلى أرض فلسطين.

يلاحظ عدمان النظرة المستقبلية في هذا الأدب حيث يتندر المتحدث عن المستقبل، اللهم إلا عند الحديث عن حماية وجود اليهود في فلسطين، وتحقيق الوعد الإلهي، وحلم إسرائيل الكبرى، أو من خلال عصر الأثنيات الشخصية لأبطال القصص.

السمة الغالبة على أدب الأطفال بشكل عام هي الاهتمام بالماضي اهتماما بالغا، حيث يركز الأدباء على ذكريات الماضي، ويتناول حياة اليهود في الشتات، ويشرح جوانب كثيرة من حياتهم، كما يشتمل على دور اليهود وبطولاتهم وحرصهم على ممارسة طقوس الديانة اليهودية، كما يبرز الأدباء حينئذ الأدباء اليهود عبر التاريخ وشوقهم إلى أرض فلسطين، والوصول إليها، وجهودهم لتحقيق حلم الدولة. ويهدف أدب الأطفال من التركيز على الماضي إلى معرفة الذات والتعلم من التاريخ بالتدخل في أفعال حياة الأجيال السابقة من اليهود، التي ساهمت في تكوين الكينونة الثقافية لليهود، وامتداد فاعليتها إلى الوقت الحاضر، كما يستهدف إثراء المعرفة بالتراث اليهودي والتقاليد اليهودية وحفظها ونقلها إلى الأجيال التالية.

ويستعين بعضهم بروايات العهد القديم، فيستقرون منها أحياناً يدخلوها في سياق القصة، كما يستعينون بآيات من التوراة للتدليل على فكرة يريد الكاتب التثوية إليها، وهذه الاقتباسات من الكتب الدينية لها تأثيرها المباشر لاستدخال أي قيمة في وجدان الأطفال بسهولة ويستعينون أيضاً بالمختار من قصص التراث والأساطير التي تنتشعهم على كرم العادات وعيد الصفات التي يرون أنه يجب أن يتجلى بها اليهود، كما تحفل بعض القصص بالحكم والأمثال ومقولات المشاهير اليهود لكي يذم بها المؤلف فكرته.

— يستخدم بعض الأدباء أسلوب التحوار بين الأطفال في القصة، كما يستخدم بعضهم أيضاً أسلوب الاستفهام وطرح عقدة القصة على هيئة أسئلة، وهذا النوع من الكتابة للأطفال يجذب انتباههم ويثيرهم، ويعطي عقولهم فرصة طيبة لنشاط ذهني ومثمر في مجال التخيل، كما يحدث تفاعل بين القصة والأطفال من خلال هذا التحوار، وفي نهاية القصة يصل المؤلف إلى الإجابة المحددة والمفهوم الذي يريد أن يوصله إلى قرائه الصغار من خلال الإمتاع واشتراك الأطفال في التفكير لكي يصلوا بأنفسهم إلى الجواب دون أن يمل عليهم.

— يتم أدب الأطفال العربي بالناخ النفسي للأطفال، فهناك الكثير من المؤلفين قاموا بوصف المناخ النفسي للأطفال القصص بشكل تفصيلي من خلال التعلقل والتعمق، يحول دون فهم الطفل للمعنى على حبل، ويؤدي به إلى الخلط وتداخل المعنى.

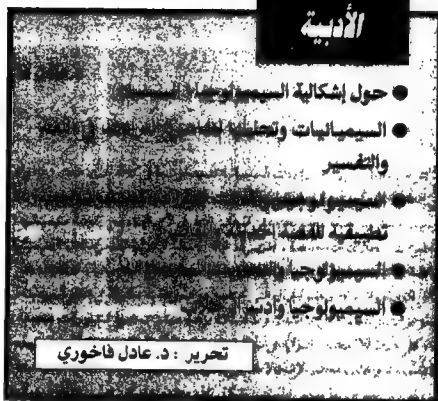
— يتم أدب الأطفال بتقديم مضمون القصص عن طريق الرسم والصور التي يظهر فيها المضمون عن طريق التصوير الخصب والوصف الدقيق الذي يتفق مع المفهوم الذي يسعى المؤلفون لتوصيله إلى وجدان الأطفال. فعملية استماعة المؤلفين بالرسم والصور تثير انتباه الأطفال وتقرب الفكرة إليهم وتمييزهم على التأمل وتوضح المعنى المقصود، ويحرص الأدباء أن تتسم الصورة بالحركة والنشاط حتى تجعل الأطفال يشعرون أن الصورة تنطق بالحركة فيكون تأثيرها في نفوسهم أقوى.

ويستخدم الأدباء رسوماً تتفق مع المفاهيم الصهيونية ومصطلحاتها، فتتكرر في القصص صور الشمعدان، المعابد اليهودية، المستوطنات اليهودية، الصحراء، الجرارار، وأدوات الزراعة، صور الاحتفال بالأعياد والطقوس الدينية اليهودية، صورة اليهودي الفدقم الأحذب، صورة العربي الجديد النشيط الذي يرتدي البنتلون الكاكي القصير مع قبة وصورة غير اليهودي التي تتم عن اللانسانية والتوحش في إطار من القوالب النمطية والقناعات الثابتة. . . الخ.

وهذا البحث بما قدمه من تحليل للمضمون الأيديولوجي للمركزات الفكرية والمفاهيمية الصهيونية كما يقدمها أدب الأطفال العربي في إسرائيل يعتبر بحثاً رائداً في هذا الميدان في مجال الدراسات العربية في العالم العربي. وعلى الرغم من أن الباحثة أفاغست في عرض الكثير من التفاصيل التي مهدت بها لشرح مضامين العقيدة الصهيونية لتوضيح معاملها في النماذج التي قدمتها من أدب الأطفال العربي، إلا أن هذه التفاصيل تعتبر ضرورية في حالة إطلاع القارئ غير المتخصص على مثل هذا البحث، نظراً لافتقارها في المصادر العربية.

وقد أثبتت الباحثة تمكنها من اللغة العربية فقدمت ترجمة صريية أمينة وسليمة للنماذج العربية يستطيع من خلالها أن يفهم قارئ البحث أحداث القصة أو حيكيتها أو الفكرة التي تنطوي عليها، وهو إسهام يجعل لهذا البحث قيمة خاصة في المجال الذي قدمت فيه، وهو مجال مازلت في العالم العربي في حاجة إلى المزيد منه، لأنه يفتح الباب أمام محاولة فهم الدخيلة الإسرائيلية والعقيدة اليهودية وأساليب التربية والتنشئة التي يتبعونها لتربية الأطفال وإنشاء على حد السواء.

السيمولوجيا والنصوص الأدبية



تحرير : د. عادل فاخوري

حول إشكالية السيميولوجيا

(السيمياء)

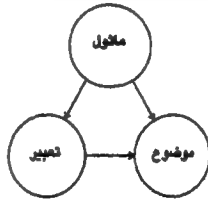
د. عادل فاخوري

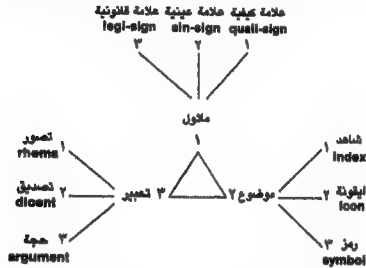
منذ أكثر من نصف قرن والدراسات السيميائية تشهد توسعا في كافة الاتجاهات . فالمؤلفات التي تبحث في العلامات وأصنافها أو تعالج موضوعات تطبيقية معينة طغت على غيرها من الأدبيات . بل إنه بسبب شمولية هذا العلم بات من الممكن التطرق لأي مجال من زاوية سيميائية . كما أنه ظهرت عشرات المجالات المتخصصة ، أشهرها مجلة الجمعية الدولية للدراسات السيميائية *Semi-otica* ومجلة *Semiosis* الألمانية و *Versus* الإيطالية و *Degrés* البلجيكية ، ناهيك عن كثير من المجالات في اللغة والبلاغة وعلم الجبال التي تحتضن موضوعات متفرقة في علم السيمياء . كذلك تعددت المؤتمرات وتشعبت إلى دراسات ومناقشات فرعية صدرت عنها منشورات متعمقة في معظم الجوانب . كل هذا الازدهار المتزايد في ميادين البحث والتأليف قد يوهم أن السيمياء تجاوزت المرحلة التأسيسية وحلت معظم الإشكالات التي تعترض نموها ، وأصبحت علما راسخا قائما على تعريفات وقواعد معترف بها يمكن تطبيقها بشكل نافع ومثمر على أي مجال من مجالات العلامات . والواقع أن الأسئلة الجوهرية حول طريقه بناء هذا العلم بل وحول أصوله ، مازالت مطروحة . إن شمولية علم السيمياء غير المحدودة ، التي هي سر جاذبيتها ، هي في الوقت نفسه حجرة عثرة في تقدمها وتطورها . أهل من المجدي الانطلاق من تعريف عام للعلامة ، ومن ثم تقسيم العلامات استنادا إلى هذا التعريف ، أم لا بد من البدء من دراسات حثيثة في كل مجال من المجالات على حدة ومن ثم ملاحظة الخصائص المشتركة فيما بينها ورفعهما إلى علم كلي؟ أو أيضا هل نفع أن تستعير السيمياء مفاهيمها من العلوم التي تعمقت في دراسة أكثر مجالاتها تطورا وهي اللغات الطبيعية ، فتكتفي بتبني مصطلحات النحو والبلاغة وحملها على مجالات أخرى؟

إن النهج التقليدي الذي شاع مع الفلسفة اليونانية هو الانطلاق من تعريف عام للدلالة يستند أساساً على الدلالات اللغوية. فالدلالة اللغوية، كما يقول مناطق العرب، هي نسبة بين اللفظ والمعنى، وبالتالي فالدلالة بوجه عام هي نسبة بين الدال والمدلول. ومن الواضح أن هذا التعريف ذاته هو الذي استعاره دو سوسير مع استبدال كلمة «دلالة» بكلمة «علامة» Signe، وهكذا تكون العلامة عنده اقتران بين الدال Significant والمدلول Signifié. استناداً إلى هذا التعريف يتم تقسيم العلامة وفقاً لنوعية النسبة القائمة بين الدال والمدلول. فأرسطو يلحظ فقط نوعين من النسبة واحدة طبيعية Physi و أخرى وضعية Thesei. أما المناطق العرب فيميزون ثلاثة أنواع من النسب: طبيعية وعقلية ووضعية. فالدلالة الطبيعية هي «دلالة يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة طبيعية ينتقل لأجلها منه إليه. والمراد من العلاقة الطبيعية إحداث طبيعة من الطبايع، سواء كانت طبيعة اللافظ أو طبيعة للمعنى أو طبيعة غيرهما، عروض الدال عند عروض المدلول، كدلالة (أح أح) على السعال، وأصوات البهائم عند دعاء بعضها بعضاً، وصوت العصفور عند القبض عليه. فإن الطبيعة تتم إحداث تلك الدوال عند عروض تلك المعاني»^(١). والدلالة العقلية هي «دلالة يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة ذاتية ينتقل لأجلها منه إليه. والمطلوب بالعلاقة الذاتية استلزام تحقق الدال في نفس الأمر تحقق المدلول فيها مطلقاً، سواء كان استلزام المدلول للعلامة كاستلزام الدخان للنار، أو العكس كاستلزام النار للحرارة أو استلزام أحد المعلولين للآخر كاستلزام الدخان للحرارة»^(٢) أما الدلالة الوضعية فهي الدلالة الاتفاقية المتعارف عليها بمعنى «جعل شيء بإزاء شيء آخر، بحيث إذا فهم الأول فهم الثاني»^(٣).

لاشك أن ثمة تساؤل بين أنواع الدلالات عند العرب وفروع الموضوع عند بيرس Peirce: فالدلالة الطبيعية تشبه الأيقونة Icon، والدلالة العقلية الشاهد Index، والدلالة الوضعية الرمز Symbol. بالطبع، إن تصنيف العلامات عند بيرس هو أغنى وأعمد من ذلك، لأن بيرس يعتمد في تعريفه للعلامة على ثلاثة أركان بدلا من ركنين فقط. فيأخذ بعين الاعتبار، في تركيبه للعلامة، ثلاثة أمور: المستحضر أو الماثول Representamen أي الوسيلة التي تستعمل للدلالة، والموضوع Object أي الشيء الخارجي، والتعبير Interpretant أي الصورة اللغوية التي تصدر عن المبر Interpret:

وبالتالي تتعدد النسب عنده إلى ثلاث: نسبة العلامة إلى الماثول أو المستحضر، ونسبتها إلى الموضوع، ونسبتها إلى التعبير. ولما كانت كل نسبة تخضع بدورها لتفريع ثلاثي، فالتفريع الشائع للعلامة إلى شاهد وإيقونة ورمز ليس على وجه التحديد سوى تفريع لها بالنسبة إلى الموضوع. أما بالنسبة للماثول فتفتقر الدلالة على التثلي إلى: علامة كيفية Quali-sign وعلامة عينية Sin-sign وعلامة قانونية Legi-sign. وأما بالنسبة للتعبير فتكون العلامة إما تصديقا Rhema أو تصورا Dicent أو حجة Argument. وبالإجمال فالعلامات الفرعية تشكل على النحو الآتي:^(٤)





استنادا إلى هذه المفاهيم لا تستقيم العلامة بالمعنى الكامل إلا بالانتماء لثلاثة فروع، كل فرع من إحدى الأركان الثلاثة. فكذا مثلا تكون إشارة السير علامة تصديقية شهادية قانونية، وكلمة «بيت» علامة تصورية رمزية قانونية الخ.

لا مشاحة في أن التعريفات الثلاثية وطريقة مزجها تساهم مساهمة فعالة في توضيح طبيعة العلامات وفي تسويغ وجود علامات معينة دون غيرها. إذ أن التراكيب الممكنة من الفروع تصل إلى ٢٧، بينها العلامات المقبولة تنحصر فقط في عشر كما يستبان من هذا الجدول:

X علامة حجية رمزية قانونية	VIII علامة تصورية رمزية قانونية	V علامة تصورية أيقونية قانونية	I علامة تصورية أيقونية كيفية
IX علامة تصديقية رمزية قانونية	VI علامة تصورية شهادية قانونية	II علامة تصورية أيقونية عينية	
	VII علامة تصديقية شهادية قانونية	III علامة تصورية شهادية عينية	
		IV علامة تصديقية شهادية عينية	

وذلك بسبب الشروط الموضوعية على الأركان والفروع . فهكذا مثلا يستحيل وجود علامة تصديقية شاهدة عينية أو علامة حجبة ايقونية قانونية الخ . ولاشك أن هذا التقسيم النظري قد أدى خدمة كبيرة لبعض الأساق الاصلية وخصوصا اللغات الطبيعية ، فمن المعروف أن تقسيم المستحضر أو الماثول إلى علامة عينية Sin-sign وعلامة قانونية Legi-sign قد شاع استخدامه في اللسانية المعاصرة تحت اسمين مرادفين ، من وضع بيرس أيضا ، هما العينة Token والنمط Type .

لكن على الرغم من هذه الفوائد ، لا يخلو هذا التقسيم النظري المبني على فلسفة قبلية *apriori* من الاحتياط والتكلف . فإن كان من السهل تطبيق بعض الأصناف على العلامات اللغوية ، فمن الإحجام تطبيقها على أساق أخرى . فقد نقبل بإدراج القضايا الحبرية مثل «الوردة حمراء» و«الطقس ماطر» الخ ، تحت العلامة التصديقية الرمزية القانونية ، ولكن أتى لنا أن نفهم تصنيف واجهة البناء في هذا النوع كما يفعل ماكس بنزي M.Bense⁽⁵⁾ وأمبرتو اكو⁽⁶⁾ مثلا . علارة على ذلك ، يبدو لنا أن بعض الأصناف التي يستثنيها جدول بيرس من الوجود هي ممكنة التحقق . فالعلامة التصديقية الايقونية عينية كانت أم قانونية هي قابلة للتحقق ، بل إن معظم الصور الفوتوغرافية لا تعطي فقط مجرد تصور عن الموضوع بل إنها غالبا ما تطلق حكما يقبل التصديق أو التكليب .

إذا أغفلنا النظر عن هذه التراكيب المعقدة ، واكتفينا بالثلاثية : ايقونة ، شاهد ، رمز ، كما هو شائع في الأبحاث السيميائية الراهنة ، سوف نصلح بمعمومية هذه الأصناف عند التطبيق العملي . من هنا كانت الحاجة إلى تقسيم كل منها إلى فروع جزئية . لذلك أشار بيرس إلى تفرع الأيقونة بدورها إلى صورة Image واستشارة وتمثيل بياني Diagram . لكن من الواضح أن هذا التفرع الجليد ليس سوى عودة إلى الصور البيانية المعروفة في علم البلاغة .

وبالتالي يكون بذلك علم السيمياء كمن استصلح ثوبا قليلا لمناسبات جديدة متنوعة .

إلى جانب الإشكاليات التي أتينا على ذكرها ، بقيت الأبحاث السيميائية متوقفة عند تفسير العلامات البسيطة . وإحال أن العلامات التي تتوفر فيها درجة عالية من الفن والجمال هي في كثير من الأحيان ، وخصوصا في الأقاويل الشعرية واللوحات والأفلام والفيديوات وعلى العموم في الأساق المتعددة الوسائط ، ذات تركيب يبدو أنه يخضع لقواعد منبغطة . وحتى الآن ، على حد علمنا ، لم يجز تحليل هذه التراكيب وتقنيها . صحيح أن البلاغة العربية تطرقت إلى الاقتران المسمى بـ «المجاز» وصحيح كذلك أن بيرس أشار إلى الدلالة الدرجة الثانية عند تمييزه بين العلامات الأصيلة Genuine والعلامات الفاسدة أو المنحدرة degenerate . فالأيقونة المنحدرة هي حاصل ضرب أيقونة بأيقونة . هكذا مثلا الصورة الفوتوغرافية للوحة الجوكوندا هي أيقونة الجوكوندا ، وصورة تمثل أفلاطون هي من هذا النوع :

عالم الفكر

ومن الظاهر أن هذا التمييز بين الأيقونات يوازيه في اللغات التمييز المتعارف عليه بين اللغة الشيئية Object-language واللغة الماورائية أو الضمنية Metalinguage. لكن يريس توقف عند هذا الحد، إذ لم يكن عرضة معالجة العلامات الناجمة عن ضرب عدة دلالات بعضها ببعض - فما أسماه بالأيقونة المنحدرة ينحصر بالمعادلة:

أيقونة أصلية > أيقونة أصلية = أيقونة منحدرية

وبالطبع، ليس من العسير على القارئ أن يستشف إمكانات أخرى متنوعة ذات أهمية شاعرية أكبر. يكفي لذلك أن يأخذ بعض أنواع العلامات ويضربها بعضها ببعض.

وعلى سبيل المثال، إذا أخذنا الثلاثية: استعارة، شاهد، رمز، حيث الاستعارة هي إحدى فروع الأيقونة نحصل على هذا الجدول من الاحتمالات:

⊗	استعارة	شاهد	رمز
استعارة			
شاهد			
رمز			

فمثال الدلالة الناجمة عن ضرب الشاهد بالاستعارة دلالة الجعل على الشمس، عند قدماء المصريين:

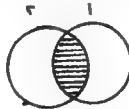


إذ أن الجعل يدل على كتلة السواد المجاورة، فهو شاهد عليها، وهذه الكتلة تميل إلى الشمس بسبب شكلها الكروي (استعارة).

إن الصعوبة في هذا النوع من الجداول تكمن في استحالة ضبط عملية الضرب بصورة منطقية رياضية، فالمعادلة:

$$\text{استعارة} \times \text{استعارة} = \text{استعارة}$$

لا تصبح بالنسبة إلى نظرية المجموعات. لأنه إذا فسرنا الاستعارة باشتراك خصائص بين شيئين ومثلناها بدائرتين متقاطعتين على هذا النحو:



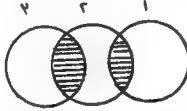
أيقونة



أيقونة



فليس من مانع أن يشبه الشيء الأول الثاني، والثاني الثالث، دون أن يحصل تشابه وبالتالي استعارة بين الأول والثالث، كما يتضح من هذا الرسم:



إذ لا خصائص مشتركة بين الأول والثالث. مع ذلك فقد يتفق في بعض العلامات اللغوية أو التصويرية أن نستعير الشيء الأول للثالث، وكأن الشبه المعتبر هنا هو ما يسمى عند ففتشتاين Wittgenstein بالشبه العائلي Familienähnlichkeit.

على كل حال، إن استقصاء هذه الأنواع من التراكيب يشكل الطريقة الفضل لتفسير الصور البيانية ولتوضيح الشعائر والحركات الطقوسية والرموز الغامضة، وذلك بردها إلى سلسلة من عمليات الفرب الدلالية.

إلى جانب هذا التركيب العامودي للدلالات، ثمة جانب أفقي لم يول بعد الأهمية التي يستحقها:

فالدلالات (م) لا تتعلق فقط بالعلامات الفردية (ع ١ أو ع ٢ أو... أو ع ن)، بل أحيانا ما تلحق بمنظوم ما من العلامات وفقا للتركيب النحوي، وقد تتداخل عدة توابيع Function دلالية بالنسبة لمنظوم ما. فعدم الأخذ بعين الاعتبار لتراكيب التوابيع أو الوظائف الدلالية قد يؤدي إلى سوء الفهم والخلط بين الصور البيانية. لتوضيح ذلك بمثل بسيط: فالبلاغيون العرب يصنفون مضمون العبارة «سليل النار» بين الكنايات، بينما البلاغيون الفرنسيون يعتبرونه استعارة. وهذا التباين في التصنيف يعود إلى أن المدلول المقصود من «سليل النار» أي السيف يحصل عن تدخل التابعين الدلاليين مع أي الاستعارة والكناية. فأولا تجرى استعارة السليل للمصنع (أو الناجم عن)، ومن ثم يستعمل المركب «المصنع في النار» كناية عن السيف. هكذا ما يمكن إيجازه بالمعادلة الآتية:

كناية (استعارة) (سليل النار) = سيف

حيث يتبين لنا بجلاء من طريقة الكتابة هذه، إن الدلالة المجازية هنا هي كناية لمعنى مركب جزؤه الأول مستعار.

هذا المثل لا يشكل سوى حالة بسيطة من حالات متنوعة. فالتقابل الممكنة رياضيا كثيرة. هكذا مثلا مع تابعين، لنقل الكناية والاستعارة، ومع علامتين (ع ١، ع ٢)، يمكن الحصول على مجازات مركبة، من الأنواع الآتية:

كناية (ع) استعارة (ع)).

كناية (استعارة (ع) استعارة (ع)).

استعارة (كناية (ع) استعارة (ع)).

الخ . . .

وبالطبع ، كلما ازداد عدد التوابع الدلالية وعدد الصلوات ، ازداد عدد التقاليد ، وبالتالي عدد المجازات المركبة . لكن هذا لا يعني أن كل تقليد ممكن رياضيا يجب أن توافقه بالفعل صورة مجازية مقبولة . بل يبدو أن ثمة حاجة إلى إدخال قيود إضافية لإقصاء التقاليد التي لا تقبل التحقق .

على كل حال ، هذه هي الطريقة الموثوقة التي يجب الانطلاق منها لفهم الدلالات المركبة . كما أن هذه الطريقة تفتح لنا المجال لبناء دلالات مجازية جديدة غير متوقعة ، وذلك بشكل لبي . وليس من الصعب على القارئ أن يتحقق بنفسه النتائج الملهمة في وضوحها ودقتها ، إذا ما حاول تطبيق التحليلات المذكورة على الأنماط البسيطة نسبيا مثل اللوحات Logo والإعلانات وإشارات السير والقصائد البصرية الخ .

إن المطلق النظري للسمياء الذي تم عرضه لاقى اعتراضا قويا من كثير من الباحثين . وحيثهم الأساسية أن هذا العلم يشمل ميادين واسعة متباينة جداً ، بحيث أنه من التصسف ، بل من الخطأ ، أن نفرض عليه بصورة قبلية مفاهيم عامة نحاول تطبيقها على مختلف الميادين المعنية . وبالفعل ، لم يظهر بعد علم يضاهي السيمياء بالشمولية والتنوع .

فأميرتو إيكو Eco ، على سبيل المثال ، يعرض من الأبواب التي تتناولها السيمياء المجالات الآتية : علامات الحيوانات ، علامات الشم ، الاتصال بواسطة اللمس ، كودة المذاق ، الاتصال البصري ، أنماط الأصوات والتنغيم Intonation ، التشخيص الطبي ، حركات وأوضاع الجسد ، الموسيقى ، اللغات الصورية ، اللغات المكتوبة ، الأبجديات المجهرولة ، قواعد الآداب ، أنماط الأزياء ، الأيديولوجيات ، الموضوعات الجاهلية والبلاغية . بل إن البعض يذهب أبعد من ذلك في توسيعه لمجال السيمياء ، ليشمل الاتصال ما بين الخلايا الحية Bionique وحتى الاتصال ما بين الآلات Cybernétique .

وقد أدت الأبحاث التي انطلقت من استقصاء بعض هذه المجالات الفرعية إلى مفاهيم وأقسام للعلامة مغايرة لتلك التي شاعت مع بيرس . فمثلا أنواع العلامات التي وقع عليها ليثش E. Leach في دراساته الأنثروبولوجية البنوية ، تختلف عن الأنواع المتعارفة عند اتباع دو سوسير . كذلك مقارنة إكمن Ekman وفريزن^(٧) Priesen للاتصال غير اللفظي قد أدت إلى تعيين خمسة أصناف من التعبيرات السلوكية هي :

الشعارات Emblems والإيضاحات Illustrators والمنظّمات Regulators والمكيفات Adaptors والبحرجات Affect displays ، وهي أصناف لا تحت بأدنى صلة إلى أنواع العلامات المعهودة في السيمياء الفلسفية .

وبالطبع ، ليست كل المجالات الفرعية التي أتناها على ذكرها بذات الأهمية من حيث البنية والمقدرة

الإبلاغية . فلا شك أن أنساق اللغات الطبيعية والرمزية هي أكمل الأنساق السيميائية وأكثرها تطوراً . لذلك استأثرت العلوم اللسانية بالنصيب الأوفر من الأبحاث بل فاقت الدراسات السيميائية ذاتها . صحيح أن بعضاً من الفروع السيميائية . قد تطور إلى درجة أنه أصبح علماً مستقلاً بذاته ، كما حدث مثلاً مع علم الحركة أو الكينزياء Kinesics الذي وضع أصوله برودستل^(٨) R.Birdwistell لكن هذا العلم لم يستقر إلا على قاعدة لسانية . يكفي اعتبار تدرج الوحدات الحركية في الكينزياء من Allokinie إلى Kine إلى Kineme وKinemorpheme حتى يتجلى لنا الشبه البارز بينها وبين الوحدات اللسانية .

بشكل عام ، إن حل المفاهيم اللسانية على مجال آخر من الأنساق السيميائية قد يكون مجدياً ومشعراً إذا كان هذا النسق من الأنساق الرقمية (أو المعقدة) Digital . أما إذا كان النسق تمثلياً Analogic كما هي الحال مع الصور الفوتوغرافية واللوحات غير التجريدية ، فمحاولة تطبيق ما هو معروف في علمي النحو والدلالة اللغويين عليه سيبره لا محالة بالفشل . لنأخذ على سبيل المثال التمثيل أو التقطيع المزدوج La double articulation الذي لاحظته مارتينه A.Martinet في اللغات الطبيعية ، ولنحاول أن نكتشف في هذا الرسم التمثيل مثلاً :



الوحدات الدلالية الموافقة للكلمات . فإذا افترضنا أن صور الغيمة والطير والشجرة هي بمثابة الكلمات ، فماذا تكون الصلاة الدالة على الشمس ، أي نصف كلمة؟ ثم ماهي الأشكال الفرعية التي يمكن أن تلثم منها العلامات المذكورة . فإن أمكن اعتبار صور الثمار والأوراق بمثابة حروف لصورة الشجرة ، فما هي الحروف مثلاً بالنسبة لصورة الغيمة؟ علاوة على هذه التساؤلات ، ثمة صعوبة أساسية في كيفية اختيار اتجاه تتابع العلامات الفرعية وبالتالي ضبط ترتيبها . فكل الاحتمالات متاحة : يمكن الانطلاق أفقياً أو عمودياً أو قطرياً ، من اليمين إلى الشمال ومن فوق إلى تحت وبالعكس الخ . من هذا المثل يتضح لنا ، إن لم يكن تعدد تفكيك العلامات التماثلية إلى أشكال فرعية ، فعلى الأقل العسر البالغ في دراسة معنى هذه العلامات .

مع ذلك ، فوجود هذه الإشكالات والصعوبات لم يزل من عزيمة الباحثين ، بل كان حافزاً لهم للتسايق على اكتشاف مجاهل سيميائية جديدة والانكباب على استقصاء معالمها ، والبحث عن نهاج يمكن أن تلقى أضواء كاشفة على شتى أقاليم العلامات .

فيا يحض الاشتغال بهذا العلم في العالم العربي ، فإن معظم الجهود تركزت على سيمياء النصوص اللغوية . فالكتب والمقالات التي تعالج القصيدة والقصة والرواية متوفرة بغزارة . كذلك لا تخلو المكتبة العربية من بعض المؤلفات حول السيمياء النظرية^(٩) . أما الدراسات عن الأنساق غير اللفظية فهي نادرة أو شبه معدومة . فليس هناك سوى قلة من الأطروحات الجامعية غير المنشورة ، التي تتناول سيمياء الرسم والتصوير والمسرح

عالم الفكر

وعلوم الإيحاء Gestics والحركة Kinesics والبؤنية Proxemics من الناحية التطبيقية. وبالرغم من بدايات حركة ترجمة في هذه المجالات، فلا يمكن القول إن الترجمات^(١٠) التي حققت حتى الآن تسد العجز في التأليف، ناهيك عن أن أغلبية هذه الترجمات تعتمد على التيارات الفرنسية.

أما عن المصطلحات فالفوضى هي السائدة. فبالإضافة إلى الصعوبات التقليدية المعروفة التي تواجهها اللغة العربية في ترجمة الألفاظ الأجنبية، وبخصوص تلك الألفاظ المركبة من دمج عدة مورفيمات في كلمة واحدة، فهناك عاملان أساسيان مستولان عن الخلط والاضطراب: فأولاً، التدفق المستمر في المصطلحات، الناجم عن التنوع الهائل في المجالات السيميائية، حشر المترجم العربي في إحدى موقفين، إما في موقف الحاجز عن متابعة الترجمة والنقل، وإما في موقف العابث الذي يلهو في إلقاء الكلمات الرديئة اعتباراً. وثانياً، إهمال التراث، إن لم يكن جهله، في علوم الدلالة والمنطق والبلاغة وأصول التصير، جعل الباحث العربي يستحدث مصطلحات غريبة أدت إلى تشويش في الفهم بدلاً من التواصل المطلوب.

هذه أمثلة على بعض الترجمات المطروحة:

فالعلم نفسه أي الـ Sémiotique يترجم بـ: السيمياء، السيمية، السيميائية، السيميوطيقا، السيميولوجيا والرمزية. والأفضل «السيمياء» لأنها كلمة قديمة متعارفة على وزن عربي خاص بالدلالة على العلم. أما التفرقة بين السيميوطيقا والسيميولوجيا فلم تعد قائمة بعد أن قرر المؤتمر العالمي للسيمياء تبني مصطلح الـ Semiotics.

Code: كودة، سنن، دستور، شيفرة. واللفظة الأولى هي الأصل، لأن كلمة «سنن» مقصورة على الشرع وكلمة «دستور» على الحقوق، و«الشيفرة» على الكودة السرية.

Sign: علامة، دليل. فكلمة «دليل» التي جرى استعمالها عند المقاربة تؤدي إلى الالتباس، لأن معناها الشائع هو البرهان عامة، وقد تستعمل بمعنى الشيء الدال. وسبب الخلط في هذه الترجمة هو أن ابن سينا يستعمل في المنطق تعبير «قياس أو برهان الدليل» مرادفاً للتعبير الفرنسي «La preuve du signe». لكن المثل الذي يرد في هذا السياق وهو أن «هذه المرأة هي ذات لين، إذن قد ولدت» يشكل قرينة بالمعنى الخاص وليس علامة بالمعنى العام.

Signal: إشارة، علامة. والأصح إشارة لأن الـ Signal هو من صنف الإشارات (المجهات) Deixis.

Indice: (كلمة فرنسية) قرينة مؤشّر، أمارة. لكن كلمة «أمارة» غير صالحة إذ لا تختص بعلامة المجاورة بل تطلق على كل علامة ظنية.

Interpretant: تعبير، مؤلّف.

Semiosis: تسويم، سيامة، سيميوزس، سمطقة.

Rhema: تصور، مفردة، خبر. والواضح أن كلمة «خبر» غير مقبولة لأن الـ «Rhema» هي القول الناقص مبتدأ كان أم خبراً.

Performatif: إنشائي، إنجازي، إيدائي. وكلمة «إنشائي» هي اللفظة المتداولة عند البلاغيين والأصوليين في الأبحاث التي تدور حول نظرية الأفعال الكلامية.

الخ...

المواش

- (١) التهانوي، كشف اصطلاحات الفنون، ص ٤٨٨.
- (٢) المرجع ذاته، ص ٤٨٧-٤٨٨.
- (٣) الجرجاني، حاشية على شرح الشمسية، ص ١٧٦.
- راجع أيضا كتابنا: علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السيميائية الحديثة.
- (٤) فريد من الضاحيل، راجع كتابنا: تيارات في السيميائية، دار الطليعة.
- (٥) انظر: Sémiotik, Allgemeine Theorie der Zeichen
- (٦) راجع: Trattato di semiotica Generale
- (٧) راجع بحثها: Nonverbal Behavior in Psychotherapy Research
- (٨) انظر كتاب: Kinetics and context
- (٩) انظر على سبيل المثال: دورس في السيميائيات، جون ميارك، دار توبقال. تيارات في السيميائية، عادل فاخوري، دار الطليعة.
- (١٠) ومنها مثلا: المقالات المترجمة في كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد. دار إلياس المصرية.
- وترجمة رايك كرم لكتاب كير إيلام: سيميائية المسرح، المركز الثقافي العربي.
- وترجمات انطوان أبي زيد لكتب أمينو إكو.
- وكللك ترجمة بعض مؤلفات رولان بارت الخ.

السيمياءات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير

محمد إقبال مروي

تصدير

«إذا كان من الممكن اعتقاد ضرورة تأسيس العلوم على تصورات واضحة وبينة، كما هو الحال في بداية القرن العشرين، فإن هذا اليقين يعرّف تراجمها في الآونة الأخيرة، فأمام تعدد الحقول المعرفية، ليس أمام الباحث من سبيل سوى مضاعفة الفرضيات والقبول بتعديل معارفه أو إقصائها، عبر تفسيرات وشرح أكثر دقة، متى كان ذلك في صالح البحث العلمي».

جون كلود كوكي «Jean Claude Coquet» ١٩٧٢

تحديد المفاهيم

لا تنبع قيمة تحديد المفاهيم من التقاليد الراسخة في مجال البحث العلمي فقط، وإنما لأن تحديد المفاهيم هو تحديد للأرضية التي يقف عليها الدارس، وتطير للروية المنهجية التي تحكم تحليله وأدواته. وهو، أولاً وأخيراً، ضمان للتواصل المنضبط، مادامت المفاهيم والمصطلحات «عرفاً خاصاً»^(١) بين قوم مخصوصين، ولا معنى لهذه الخصوصية، إن لم يكن الدارسون - داخل حقل معرفي معين - على وعي تام بمفاهيمهم وأدواتهم ومنهجهم.

١ - مفهوم السيمياءات وما يتصل بها:

١ - مفهوم السيمياءات

أجمعت مختلف المعاجم اللغوية والسيمائية على أن السيمياءات هي العلم الذي يدرس العلامات، وبهذا

عرفها كل من «تودوروف»^(٢) و«كريباس»^(٣) و«جوليا كريستيفا»^(٤) و«جون ديبوا»^(٥) و«جوزيف راي» - «ديوب»^(٦).

وتعتبر السيميائيات علما حديثا بالمقارنة مع غيره من العلوم ، ولم تظهر ملامحها المنهجية إلا مع بداية القرن العشرين ، وقد كانت ولادتها مزعوجة ، كما يقول «مارسيلود اسكال»^(٧) ، ولادة «أوربية مع «سوسير» ، ولادة أمريكية مع «شارلز بيرس» .

فقد أشار الأول إلى ولادة علم جديد يدرس العلامات ، وقال بهذا الصدد :

«يمكننا أن نتصور علما يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية ، علما قد يشكل فرعا من علم النفس الاجتماعي ، وبالتالي فرعا من علم النفس العام ، وسوف نسمي هذا العلم بالسيميولوجيا (من «Semeion» الإغريقية ، وتعني «الدليل») ومن شأن هذا العلم أن يطلعنا على كنه هذه الدلائل وعلى القوانين التي تحكمها . ولأن هذا العلم لم يوجد بعد ، فإنه لا يمكننا التكهّن بمستقبله ، إلا أن له الحق في الوجود ، وموقعه محدد سلفا . إن اللسانيات ليست سوى فرع من هذا العلم العام والقوانين التي ستكشفها السيميولوجيا ستكون قابلة لأن تطبق على اللسانيات» .^(٨)

وفي الفترة نفسها ، كان «بيرس» مشتغلا بإبراز معالم هذا العلم الجديد دون أن تكون له معرفة بما تنبأ به «سوسير»^(٩) .

بالإضافة إلى هذين الأصلين اللذين أشار إليهما مختلف الدارسين لتاريخ السيميائيات ، بمن فيهم «جوليا كريستيفا» فقد أضاف «تودوروف» منابع أخرى تتمثل في مجهودات «إرنست كاسير» «Ernest Cassirer» وخاصة في كتابه «La philosophie des formes symboliques» . فقد أورد «كاسير» مبادئ «أساسية تبرز اللغة في صورة أوسع من مجرد أداة للتواصل ، ومن آرائه ، في هذا المجال ، أن اللغة الشفوية ليست هي الوحيدة التي تنعم بهذا الامتياز ، امتياز التواصل ، وإنما تنقسم مع سلسلة أخرى من الأنظمة التي تشكل مجموعها كون الإنسان ، وهذه الأنظمة هي الخرافة والدين والفن والعلم والتاريخ ، وليس العالم سوى تشكيل من هذه الوحدات .

إلا أن مشروع «كاسير» لم يفضح في اتجاه القوة والتهاusk ، لأنه كان مشروعا فلسفيا أكثر منه إسهاما علميا .^(١٠)

وهناك منبع آخر للسيميائيات في المنطق ، ومع أن «بيرس» نفسه كان منطقيا ، فإن أفكاره في هذا المجال لم تخمس تأثيرا قويا على المرحلة التي عاش فيها ، وكان علينا أن نتبع مسارا آخر ينطلق من «فريجه» «Frege» ويمر عبر «راسل» «Russel» و«كارناب» «Carnap» .

وقد أسهم إيريك بوسنس «Eric Buyssens» في هذا المشروع بكتابه «Les langages et les discours» اللغات والخطاب» الصادر في سنة ١٩٤٣ .

ويضيف تودوروف إلى هذه المنابع ، الجهد المتمثلة في اتجاه اللسانيات البنوية وروادها أمثال «سابير» «Sapir» و«تروبتسكوي» «Trobetzkoj» و«جاكسون» «Jakobson» و«هيلمسليف» «Hjelmslev»

عالم الفكر

و«بنفنيست» «Benveniste». وقد حاول هذا الاتجاه أن يهتم بالمنظور السيميولوجي مع تحديد مكان اللغة داخل الأنظمة الأخرى للدليل. (١١)

هذه، باختصار، أبرز النتائج التي تنبأت واهتمت بموضوع العلامة أو الدليل داخل الحقل اللساني المعاصر، وقد كان لها دور فعال في تأسيس السيميولوجيا وإبراز حدودها ومجال اشتغالها.

٢- موضوع السيميائيات

توضح «جوليا كريستيفا» موضوع السيميائيات في قولها

«إن دراسة الأنظمة الشفوية وغير الشفوية ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة أو علامات تتفصل داخل تركيب الاختلافات، إن هذا هو ما يشكل موضوع علم أخذ يتكون، وهو السيميوتيقا (من الكلمة اليونانية «Semeion» أي علامة). (١٢)

ومن خلال هذه القول، وما أشار إليه «سوسير» سابقا، (١٣) ندرك موضوع السيميائيات، فهي تهتم بالعلامة من حيث كنهها وطبيعتها، وتسعى إلى الكشف عن القوانين المادية والنفسية التي تحكمها، وتتيح إمكانية تفصلها داخل التركيب.

وقد لاحظ «جان مارتيني» J.Martinez أن مختلف التعاريف حول السيميائيات تتضمن مصطلح «Signe» (١٤) علامة، وهذا مؤشر واضح على أن موضوع السيميائيات هو العلامة كما أوردنا سافا.

لما هي العلامة؟؟ وماهي أنسامها؟؟ وكيف تؤدي معناها داخل السياقات اللغوية والاجتماعية؟

يعرف «سوسير» العلامة (أو الدليل) بأنه «وحدة نفسية ذات وجهين مرتبطتين ارتباطا وثيقا، ويتطلب أحدهما الآخر». أما الوجهان فهما التصور «Concept» والصورة السمعية «Image acoustique» والتأليف بينهما يعطينا: الدليل الذي يتوفر على مكونين اثنين: الدال والمندلول، وبالجمع بينهما يتكون المعنى إلا أن العلاقة بين الدال والمندلول تعتبر اعتباطية عند «سوسير». (١٥)

أما بالنسبة «لبيرس»، فمن الصعب أن نفهم دراسته للعلامة لأنها وردت في سياق منطقي دقيق يعتمد كثرة التفسيرات والتفسيرات التي تخرج بنا من غرضنا ومع ذلك يمكن القول إن «لبيرس» يعرف الدليل بأنه «عبارة عن شيء ما يحوض شيئا معينا بالنسبة لشخص معين، أي أنه يخلق في ذهن هذا الشخص دليلا معادلا أو دليلا أكثر تطوراً يسميه «لبيرس» مؤولا «Interpretant» للدليل الأول، ويحوض هذا الدليل شيئا معينا هو ما يسميه «لبيرس» «موضوع الدليل» «Objet de signe». (١٦)

وهو التعريف نفسه الذي أورده له مارسيلود اسكال في كتابه حول «سيميولوجيا ليبيرس». (١٧)

ونتيجة لهذا التعريف، فقد توصل «لبيرس» إلى تقسيم العلامة إلى ثلاثة مستويات:

- الأيقونة: «Icone»، وهي العلامة التي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها، مثل الصورة الفوتوغرافية.

- المؤشر «Index»، وهو العلامة التي تدل على الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع مثل الأمراض الطيبة التي تشير إلى وجود علة عند المريض، والآثار والطرق على الباب وغيرها.

- الرمز «Symbol» وهو العلامة التي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالباً ما يعتمد على التداخي بين أفكار عامة، ويطلق عليها «بيرس» اسم العادات والقوانين، وهي عنده أكثر العلامات تجريداً، وما يلاحظ، في هذا المستوى أن العلاقة بين الدال والمندلول أو المشار إليه هي علاقة عريضة وغير معللة، مثل البياض ودلالته على الحزن أو الفرح. وهذا من الرموز التي تدرسها الأنثروبولوجيا. (١٨)

وأما بالنسبة «لرولان بارت»، فقد لاحظ غموض مصطلح الدليل، نظراً لأنه لا يقتصر على حقل معرفي واحد، بل يمتد من اللغة إلى اللاهوت إلى الطب والسيرنطيقا ومن هنا تكمن صعوبة تحديده، أو لنقل إن تعريفه أمر نسبي وخاضع لإجراءات الحقل المعرفي الذي يؤلف فيه.

وتجدر الإشارة إلى أن «بارت» احتفظ بثنائية الدال والمندلول عند «سوسير» وأضاف إليها ما أدخله «هيلمسليف» من تعديلات على كل من الدال والمندلول. (١٩)

٣- العلاقة بين السيميولوجيا والسيميوطيقا

على المستوى التاريخي والمعرفي، استعملت السيميولوجيا مع «سوسير» وانتشرت في الثقافة الأوروبية، أما «بيرس» فقد استعمل مصطلح «السيميوطيقا» فكان ذلك أصل الاستعمال في الثقافة الأنجلوساكسونية^(٢٠). إلا أن المصطلحين معا عرفا انتشاراً متبادلاً، ويكفي أن ندرك أن العلماء الذين ينتمون إلى الثقافة الفرنسية لم يبدعوا تماماً مصطلح «سيميوطيقا» من كتاباتهم، بل إن الجمعية الدولية التي تأسست بفرنسا سنة ١٩٧٤، والمهتمة بحقل العلامات، اختارت - كتسمية لها - مصطلح «سيميوطيقا»، نظراً لانتشاره في الثقافات الأخرى، وخاصة الأنجلوساكسونية والروسية^(٢١)، مع العلم أن مصطلح السيميولوجيا ظل راسخاً بصورة قوية في فرنسا وغيرها من البلدان اللاتينية بفعل جهود «رولان بارت» و«ماريتي». (٢٢)

وقد حدد كرياس الفارق بين المصطلحين في اللغة الفرنسية، بأن جعل «السيميوطيقا» تحيل إلى الفروع أي إلى دراسة أنظمة العلامات المختلفة، كنظام اللغة والصور والألوان وغيرها، أما «السيميولوجيا»، فهي الهيكل النظري لعلم العلامات بصفة عامة، ودون تخصيص لهذا النظام أو ذلك.

وإلى نحو من هذا يذهب «هيلمسليف» «Hjelmslev» فقد أبقي على مصطلح «سوسير» ولكنه يخصصه بتعريف محدد، وهو «الميتاسيميوطيقا» أي اللغة العلمية الواصفة لمختلف الأنظمة السيميائية.

وبهذا تكون السيميوطيقا فرعاً أو موضوعاً داخل هذا العلم العام^(٢٣)

٤- علاقة السيميائيات باللسانيات

لقد اعتبر سوسير علماً أهم من اللسانيات، وذلك وأضح في قوله: «إن اللسانيات ليست سوى فرع من هذا العلم العام، والقوانين التي تتكشفها السيميولوجيا ستكون قابلة لأن تطبق على اللسانيات» وقد تمثلت نقطة انطلاق سوسير في المقارنة بين موضوعي هذين العلمين، فإذا كانت اللسانيات تتخذ اللغات الطبيعية موضوعاً لها. فإن السيميولوجيا تتجاوز هذا المجال إلى دراسة مختلف العلامات داخل الحقل الاجتماعي، سواء كانت تلك العلامات لغوية أو غير لغوية.

لكن «بارت» سيعكس الوضعية، وسيعتبر السيميولوجيا فرعاً من اللسانيات، يقول في مقدمة كتابه «عناصر السيميولوجيا».

«يجب، من الآن، تقبل إمكانية قلب الاقتراح السوسيري، ليست للسانيات جزءاً، ولو مفضلاً، من السيميولوجيا، لكن الجزء هو السيميولوجيا، باعتباره فرعاً من اللسانيات»^(٢٤).

وفذلك راجع، عند بارت، إلى أن «كل نظام سيميولوجي يمتزج، حتى باللغة»^(٢٥) «Tout système sémiologique se mêle de langage»، فلا يمكن الانفتاح على الأنظمة السيميولوجية الأخرى، كاللباس، ودراسة خصائصها إلا عبر الدليل اللساني الذي يقسم دوالها ويعين مدلولاتها، ومن ثم يبدو لنا، في النهاية، أن تحيل نظام من الصور أو الأشياء التي تستطيع مدلولاتها أن تتواجد خارج اللغة، أمر يزداد صعوبة أكثر فأكثر»^(٢٦).

وفي سياق هذا النظام، نذكر ماقام به الناقد «كريستيان ميتز» «C. Metz» في دراسته عن السينما، حيث لم يتردد في الاستفادة من آليات اللسانيات وإجراءاتها المفهومية والمصطلحية^(٢٧).

ونظهر علاقة السيميائيات باللسانيات في «علاقة التفسير» «R. d'interprétation» بتعبير «بنغنست»، فانطلاقاً من قدرة نظام ما على تفسير نفسه وغيره، أو عجزه عن ذلك، يمكن تقسيم الأنظمة السيميائية إلى مستويين:

— مستوى الأنظمة التي تعجز عن تفسير نفسها بنفسها، بل تحتاج إلى وسائل سيميائية أخرى، مثل: الصورة والرمز واللون.

— مستوى الأنظمة القادرة على تفسير نفسها وغيرها، وهو النظام اللغوي. وفي هذا الصدد يقول «بنغنست»:

«على الأقل هناك مسألة أكيدة، وهي أن أي سيميولوجيا للصوت أو اللون أو الصورة، لا يمكن أن تصف الأصوات أو الألوان أو الصور، بل لابد لها أن تستعير ترجمان اللغة — كواسطة ضرورية — وبالتالي، فإن وجودها متعلق إلا بواسطة سيميولوجيا اللغة»^(٢٨).

أما بالنسبة لتودوروف، فإن هذه العلاقة التي تجعل السيميوطيقا خاضعة للسانيات، تثير، عنده، شكوكاً حول استقلالية السيميائيات، بل حول المبادئ والمفاهيم الأساسية المتداولة حولها، فقد «حوصرت السيميوطيقا، من زاوية ما، من قبل اللسانيات، فإما أن ننطلق من العلامات غير اللغوية التي نجد فيها مكاناً للغة (وهذه طريق بيرس)، وإما أن ننطلق من اللغة بغية دراسة أنظمة العلامات الأخرى (وهذه طريق سوسير)، على أننا نؤكد أن نفرض على الظواهر المختلفة النموذج اللغوي، ومن هنا ينقلص النشاط السيميوطيقي إلى محاكاة في التسمية، فتسمية الوقائع الاجتماعية المعروفة جيداً بـ «الدال» أو «المدلول» أو «السياقي» أو «الامتدادي» لا تقدم للمعرفة شيئاً»^(٢٩).

ولكن «كريياس» لا ينظر بمثل هذا التخوف إلى تلك العلاقة التي آلت عند «تودوروف» إلى تسلط اللسانيات على السيميوطيقا، وهيبتها على أدائها التحليلية، وإنما يعتبرها ضرورة تاريخية تشرط الانتاج

* لعل الأستاذ د. محمد السريغني لم يتنبه إلى هذه المسألة، فنسب إلى «بارت» ما حقه أن ينسب إلى «سوسير» فهو يقول: «فيهم بارت السيميولوجيا إذن، على أنها علم عام تعتبر الألفية جزءاً منه».

العلمي في مجال السيميائيات، مادامت اللسانيات تعتبر منهجا في البحث وموضوعا للدراسة في آن واحد. وفي هذا الصدد، نجده يقول: «لا يتعلق الأمر - كما يظن بعضهم - بهيمنة غير مناسبة للسانيات على السيميولوجيا، ولكن بالشروط العامة التي تمارس داخلها كل عملية ذات نزوع علمي». (٣٠)

والواقع أن هذه الهيمنة التي تظهر للسانيات على السيميائيات، سواء على مستوى المصطلحات أو الأدوات الإجرائية، لا تعدد منقصة لهذا العلم، ويكتفي أن نتفحص تاريخ العلوم والمناهج لنلمس بوضوح كيف أن كثيرا من العلوم الوليدة قد استوحت مناهج علوم مكتملة، ولنذكر - هنا - كيف أن النقد الأدبي في القرن التاسع عشر استوحى، مع «تين» (Taine)، خصائص المنهج العلمي في الطبيعيات. (٣١)

وقد استطاعت اللسانيات نفسها أن تطور من تقنياتها، عندما استمدت من الرياضيات منهجها التجريدي.

فالمسألة، إذن، لا تدرس في إطار الأخذ والاستيحاء، وإنما ينبغي أن تدرس في إطار مدى علمية المناهج الوليدة وقدرتها على دراسة موضوعها دراسة دقيقة.

٥ - نقد السيميائيات

من البديهي ألا تسلم السيميائيات من النقد، خاصة لزعيمها أنها تحتل مكانة «علم العلوم»، في الوقت الذي لا تزال في طور تأسيس أصولها المعرفية على أرضية ثابتة.

فبالنسبة ل«تودوروف»، لا يمكن الحديث عن بناء علمي متكامل، وبالرغم من أعمال «بيرس» و«سوسير» و«إيريك يونس» و«باكسون» و«بارت» و«هيلمسليف» و«كارناب» وغيرهم، فإن «السيميائيات تظل مجموعة من الاقتراحات أكثر منها علما أو كيانا. معرفيا مؤسسا تأسيسا سليما». (٣٢)

وقبل «تودوروف»، اعترف «رولان بارت» بأن السيميولوجيا، كما هي في حدودها «ليست فخامتا فيزيقا، وإنما هي علم من بين علوم أخرى تعتبر ضرورية، لكنها غير كافية». (٣٣)

ويخطو مارسيلو داسكال خطوة إيجابية في إبراز الصورة المعاصرة للسيميائيات، فهي لا تزال - عنده - في طفولتها، وهي لم تتحول إلى سيميولوجيا واحدة متوفرة على تجانس منهجي ومفاهيمي، ومن ثم فإن السيميولوجيا لا تزال في مرحلة ما قبل الأنموذج من تطورها كعلم. (٣٤) وقد رصد تعارض المدارس السيميائية في مستويين:

- المستوى الأول: في النظريات والمقترحات السيميوطيقية.

- المستوى الثاني: وهو الأهم، ويتمثل في التصورات التي تحدد مجال السيميوطيقا، وما هو داخل في مجالها، وما هو خارج عنها. (٣٥)

وبالإضافة إلى هذا النقد الموجه إلى الجوانب النظرية في السيميائيات، فإن الجانب التطبيقي للمنهج السيميائي لا يخلو، هو الآخر، من انتقادات، وسنرى أثناء عرضنا للمنهج، كيف أنه أضحي مفرقا في التجريد واللتقط، خاصة مع مفهوم المربع السيميائي.

ثم إن المنهج السيميائي تحول في كثير من التجارب، إلى إسقاطات آلية لا تكاد نثر معها على خصوصية النصوص المطبق عليها، فعاملية «كريباس»، مثلاً، تبحث لها عن تحقق في هذا النص أو ذاك، دون أن تفكر - لحظة - في إمكانية وجود نصوص لا تستجيب لتلك العاملية بصورتها المغلفة.

٦- خصائص المنهج السيميائي

مهما تعددت جوانب المنهج أو اتسعت أصوله وفصوله، فإنه يظل محتفظاً بخصائص عامة تحكم مختلف عناصره، وتطبع سائر أدوات المنهجية والإجرائية.

ولا يخرج المنهج السيميائي عن هذه القاعدة فإن له، هو الآخر، خصائص عليها يتكئ، وبها يتميز. أولى هذه الخصائص أنه منهج داخلي بحيث^(٣٦)، ويعني ذلك أنه يتركز على داخل النص، باعتبار أن العلاقة التي تقوم بين العمل الأدبي ومحيطه الخارجي لا ترقى - حسب هذا النوع من النقد الذي يتشكل ويتشعب في سياق ثقافي وحضاري موسوم بخصوصيات جوهرية - إلى مستوى تأسيس معنى عميق للنص. وبالتالي، يتعين الركون إلى شبكة العلاقات القائمة بين عناصر الدال من حروف وكلمات وجمل.

والواقع أن مبدأ المحايثة يرتد إلى الدراسات اللسانيات. وذلك مع مبدأ الاستقلالية الذي تحدث عنه «سوسير». ثم مبدأ المحايثة مع «هيلمسليف».

وقد انطلق مبرر قيامه في تلك الدراسات من الإشكال الآتي: إذا كان موضوع اللسانيات هو الشكل، فإن أي استعانة بالواقائع «خارج لسانية» ينهي أن يقصى، لما له من انعكاس سلبي على تجانس الوصف اللغوي.

ويظهر، مع النظرة السطحية، أن مبدأ المحايثة في غاية البساطة والوضوح، إلا أنه يثير إشكالات نظرية ونقدية وزعت ساحة النقد الأدبي إلى اتجاهات ومذاهب شتى. ذلك أنه يثير إشكالات مرتبطة بغضاه وجوده، إذ لم يتفق حول مكان المحايثة، فهل هي موجودة داخل البنيات النصية، وما حل الناقد إلا محاولة اكتشافها ووصفها وتوضيح أشكالها؟ أم أنها لا تتمتع بالوجود الذهني النظري، ومن ثم فهي بناء يشيد من قبل العقل الإنساني؟؟ إن الأمر، في نظر كريباس، شبيه بالإشكال الوارد حل مبدأ «الدالكتيك»، فمع التسليم بوجود هذا المبدأ، يبقى السؤال مشروعا حول مكان وجوده: هل يقع داخل الأشياء أم داخل الأذهان؟؟

وثاني خصائص المنهج السيميائي أنه منهج بنيوي، وهذا واضح من خلال الخاصية السالفة، كما أنه يبرز أثناء استقرار المصطلحات الفاعلة في هذا التحليل، فالاهتمام بدخلات النص ماهر إلا توجيه بنيوي، والحديث عن «البنية»، و«البنية السطحية»، و«البنية العميقة»، و«النظام»، و«العلاقات»، كل هذه المصطلحات ازدهرت مع النقد البنيوي، واكتسبت كثيراً من الفعالية.

ولنأخذ على سبيل المثال مصطلح «العلاقات»، فمن المؤكد لدى البنيويين واللسانيين عموماً أن المعنى لا يقوم إلا بواسطة الاختلاف... وهذا الاختلاف يفترض وجود نسق مبين من العلاقات بين عناصر عدة لا يمكن أن تأخذ معناها، أو تكون دالة، إلا من خلال شبكة العلاقات التي تقوم بينها... تلك الشبكة التي تشكل هندسة للمعنى أو شكلاً للمحتوى تتخله البنيوية مجالا للتحليل.

أما ثالث هذه الخصائص، فإنها تنبع من طبيعة الموضوع الذي تدرسه السيميائيات - والسيميائيات الأدبية بوجه خاص -، فمن المعلوم أنها تهتم بالخطاب في بعده السردى فتجاوز، بذلك، حدود الاهتمام بالجملة، باعتبارها أكبر وحدة لسانية كما تفعل اللسانيات.

ففي الوقت الذي «تهتم فيه اللسانيات بأمر تكوين الجمل وإنتاجها أو القدرة الجمالية، فإن السيميائيات تهتم بموضوع بناء الخطابات والنصوص وتنظيمها وإنتاجها . . . أو بالقدرة الخطائية».

ونتيجة لهذه الخاصية، فإن السيميائيات تنعت بأنها «نصية»^(٣٧).

ب - مفهوم الترادف

١ - الترادف لغة

تقدم المحاجم العربية للترادف المعطيات الآتية:

«رَدَف من الرَدَف، هو ما تبع الشيء، وكل شيء تبع شيئا، فهو رَدَفه . . . وإذا تابع شيء خلف شيء، فهو الترادف، ويقال: جاء القوم رَدَافاً، أي بعضهم يتبع بعضاً. وفي حديث بدر: «فأمدهم بألف من الملائكة مردفين»، أي متتابعين يردف بعضهم بعضاً، وترادف الشيء: تبع بعضه بعضاً، والترادف: التتابع. وأرداف النجوم ترادفها وتتابعها، وأردفت النجوم أي توالفت»^(٣٨).

فهذه المعاني تؤكد أن الترادف يلحظ فيه جانب التتابع والتوالي في الزمان والمكان والمهيئة. ونستحضر هذه المعاني أثناء عرض التصورين القديم والحديث للترادف.

٢ - الترادف في التصور اللغوي القديم

يحتفظ التصور القديم للترادف بموقفين يدوان متعارضين في ظاهري التحليل، لكن النظر المتأنى الذي يعتمد على تحرير القول في الخلافات تحريراً دقيقاً، يكشف بأن الخلاف يكاد يكون لفظياً، أو على الأقل خلافاً جزئياً يأتي نتيجة اختلاف زوايا النظر.

- الموقف الأول:

يعرف موقف الإنكار - إنكار القول بالترادف - صياغته الأولى مع «ابن فارس» الذي يحيل على استاذة «تعلمب». والمطلع على كلامه يدرك أنه ينكر وجود الترادف في اللغة. يقول: «وسمي الشيء الواحد بالأسماء المختلفة نحو السيف والمهند والحسام. والذي نقوله في هذا: إن الاسم واحد وهو «السيف»، وما بعده من الألقاب صفات . . . وملهنا أن كل صفة منها لمعناها غير معنى الأخرى»^(٣٩).

ويرفض مذهب من يعتبر تلك الكلمات، وإن اختلفت ألفاظها، ترجع إلى معنى واحد، ويورد بعض الأمثلة للتدليل على رفض الترادف.

فإذا كان يجوز في اعتقاد البعض أن نفس «قَعَدَ» ير «جَلَسَ»، فهذا غير صحيح، «لأن في «قعد» معنى ليس في «جلس»، ألا ترى أننا نقول: قام ثم قعد، وأخذ المقيم والمقعد، وقعدت المرأة عن الخيض . . . ثم نقول: كان مضطجعاً فجلس، فيكون القعود من قيام، والجلوس عن حالة دون الجلوس، لأن المجلس: المرتفع، فالجلوس ارتفاع عما دونه»^(٤٠).

فالاتحكام إلى التركيب والسياق أدى إلى رفض القول بالترادف، وهذا ما تواتر إلقاء الضوء عليه أكثر، لأنه يساعد على توضيح دائرة الخلاف بين الثابتين للترادف والمتكبرين له وفق ما سيرد في تصور المحققين قريبا.

الموقف الثاني

هو موقف الإقرار بوجود الترادف، ويعرف انتشارا بالقياس إلى الموقف السابق، إذ قال به خلق كثير، في مقدمتهم «سيبويه» الذي يقول متحدثا عن خصائص العربية: (اعلم أن من كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين، واختلاف اللفظين والمعنى واحد، واتفاق اللفظين واختلاف المعنيين... واختلاف اللفظين والمعنى واحد، نحو: ذهب وانطلق...^(٤١)).

ولل هذا ذهب «فخر الدين الرازي» في «المحصول» محاولا الاقتراب أكثر من تحرير القول في مسألة الترادف. وذلك من خلال إشارته إلى ضرورة إضافة قيد «الاعتبار الواحد» إلى تعريفه. يقول: «الألفاظ المترادفة هي الألفاظ المترددة الدالة على معنى واحد باعتبار واحد. واحترزنا بقولنا «باعتبار واحد» عن اللفظين إذا دل على شيء واحد باعتبار صفتين كالصارم والمهند، أو باعتبار الصفة وصفة الصفة، كالفضيح والناطق»^(٤٢).

وهو احتراز جوهري، لأن الترادف، حين يحتكم بالصفات، فإنه لا بد له من استحضار اعتبارات عدة تجعل اللفظ الثاني الذي هو صفة لا يتأهل كليا مع اللفظ الأول الذي هو اسم. وسنحتاج إلى هذا القيد في مقبل التحليل.

وناقش الرازي المتكبرين حول جواز وقوعه، أو وقوعه فعلا، ورد رأي من يعتبر الترادف محلا بالفهم، أو محدثا لمشقة الحفظ.^(٤٣)

وفي سياق جرده لمختلف الآراء، ينقل «السيوطي» عن «التاج السبكي» قوله بالترادف.^(٤٤) ويسهم «ابن تيمية» في إثارة الموضوع، فيعتبر أن هناك أسماء تقع بين المترادفة والمتباينة، وهي المتكافئة، ويمثل لها بأسماء الله المحسنى وأسماء الرسول عليه السلام، وأسماء القرآن، «فإن أسماء الله كلها تدل على معنى واحد، وكل اسم من أسماء يدل على الذات المسماة، وعلى الصفة التي تضمنها الاسم، كالعليم يدل على الذات والعلم، والقدير يدل على الذات والقدر، والرحيم يدل على الذات والرحمة، وإنا المقصود أن كل اسم من أسماء يدل على ذاته، وعلى ما في الاسم من صفاته، ويدل أيضا على الصفة التي في الاسم الآخر بطريق اللزوم»^(٤٥).

وفي سياق حديثه عن اختلاف أقوال السلف في التفسير، وهذا أمر مهم، لأنه يربط الترادف بالتحليل التفسيري كما سنرى لاحقا، يقر ابن تيمية بأنهم يعبرون عن المعاني بالألفاظ متقاربة توهم بالترادف، وساقه ذلك إلى اعتبار الترادف قليلا في اللغة: «وأما في ألفاظ القرآن فإما نادر وإما معدوم. وقل أن يعبر عن لفظ واحد بلفظ واحد يؤدي جميع معناه، بل يكون فيه تقريب لمعناه»^(٤٦). وهذا إدراك دقيق للإشكالية، فهناك نوع من الترادف لوسمي تقاربا لكان أحسن، ومن أمثلته، أن يفسر قوله تعالى: «يوم تجمر النساء مورا» بالحركة والأوحيا إليه بالإعلام أو الإنزال... «ولارب فيه» بلا شك فيه... فكل هذا تقريب، وإلا فالرب غير الشك، لأن فيه اضطرابا وحركة.^(٤٧)

ويضيف ابن تيمية مصطلحا آخر وهو «التضمن»، أي أن الألفاظ تتضمن معاني ألفاظ أخرى، فالرب يتضمن معنى الشك ويتجاوزته إلى حالة الاضطراب، والحركة. (٤٨)

وهذا التصور الذي يقول بالترادف على مستوى التقريب والتضمن، ينسجم، في جانب منه، مع تصور ابن فارس الذي يذهب إلى أن في «جلس» معنى ليس في «قعد»، وإن كان اللفظان يشتركان في عناصر محددة، وهو التصور الذي تذهب إليه الدراسات اللغوية الحديثة. فضلا عن كونه ينسجم مع مفهوم الترادف لغة. وكان الألفاظ تتولى وتتابع في دلالتها على مسمياتها فتأخذ كل واحدة من أختها قسطا من المعنى يحصل بسببه الترادف المعنوي

٣- مآل التصور العربي للترادف لدى المحدثين

يغلب على الدارسين، داخل حقل الدراسات اللغوية العربية الحديثة، القول بالترادف، وهذا ما نجده عند محمد المبارك^(٤٩)، وإبراهيم أنيس^(٥٠)، وصبيحي الصالح^(٥١)، وعبد الواحد وإفي^(٥٢) وغيرهم. وهم لا يقدمون تصورا جديدا للظاهرة، بقدر ما يركزون على تأكيد أمر الترادف وإبراز وظائفه التي تدل على ثراء اللغة العربية.

ويذهب دعاء المنهج الأدبي في التفسير^(٥٣) إلى إنكار الترادف في اللغة والقرآن، منطلقين من المبدأ الذي صاغوه، «وهو أن أي لفظ لا يمكن أن يقوم غيره مقامه»^(٥٤).

وتأسيسا على هذا المبدأ، يشهد استقراء ألفاظ القرآن، عند أصحاب المنهج الأدبي في التفسير، أن «القرآن يستعمل اللفظ بدلالة معينة لا يمكن أن يؤديها لفظ آخر في المعنى الذي تحمسه له المعاجم وكتب التفسير عددا قل أو أكثر من الألفاظ»^(٥٥).

وقدمت عائشة عبدالرحمن - المطبعة الوفية لحظة المنهج الأدبي في التفسير عند أستاذها الحلوي - نماذج كثيرة من القرآن تؤكد ما ذهب إليه المحققون من أهل اللغة في إنكار القول بالترادف، خاصة في لغة واحدة، مستندة، في ذلك، إلى ما ذهب إليه أبو هلال العسكري من أن «ما يحىء في لغة واحدة، فمحال أن يختلف اللفظان والمعنى واحد، كما ظن كثير من النحويين واللغويين، وإنما سمعوا العرب تتكلم بذلك على طباعها وما في نفوسها من معانيها المختلفة، وعلى ما جرت به عادتها وتعارفها، ولم يعرف السامعون تلك العلل والفرق، فظنوا ما غنوه من ذلك، وتأولوا على العرب ما لا يجوز في الحكم»^(٥٦).

ووصلت إلى أن هناك فروقا دلالية بين الأزواج الآتية. (الرؤية والحلم)، (أنس وأبصر)، (النأي والبعد)، (حلف وأقسم)، (تصدع وتحطم)، (الحشوع والحشية)، (الحضوع والخوف)، (زوج وامرأة)، (أشتات وشتى)، (الإنس والإنسان) والنعمة والنعيم.

ويستحسن تقوية التمثيل بالإشارة إلى بعض المعطيات المتعلقة بأحد أزواج المجموعة السابقة.

فقد ذهبت إلى أن التصدع في الاستعمال القرآني لا يراد به التحطم، واستدلّت على ذلك بكلام نلخصه فيما يلي:

فالتصدع من الصدع، والأصل فيه الشق في الأجسام الصلبة، ويستعمل مجازا في الصداع كأنه شقاق في الرأس من الألم، ويستعمل معنويا في التصدع بمعنى التفرق والتمزق.

أما الحطم، فأصله، المشتم مع الاختصاص بما هو يابس وإن لم يكن صلباً، كالحطام ويستقره مظان استعمال لفظ «الحطم» في القرآن، ظهر لها أن المواضع الستة التي ورد فيها تدل على التهشيم مع العنف والقسوة... ومن ثم، فهو «غير التصنع للجليل الصلب في آية الحشر»^(٥٧)، وصدح الأرض في آية الطارق^(٥٨)،^(٥٩).

وما يلاحظ على هذا التصريح أن هناك عناصر مشتركة بين «تصدع» و«تحطم» في عملية التهشيم والانكسار، وإن استقلت كل مفردة، بعد ذلك، بدلالة خاصة، وهذا الذي كان على المفردة أن تشير إليه، وهو ما ستقف عنده في سياق عرضنا للتصور السيميائي لظاهرة الترادف.

وهم ينهجون ذلك السبيل إيماناً منهم بأن للقرآن معجمه الخاص الذي لا يجوز أن يحتكم في تفسيره إلى غيره، ومن ثم لا مبرر للاعتراض عليهم بإمكانية وقوع الترادف في بعض الصيغ والألفاظ. تقول بنت الشاطيء: «والقول بدلالة خاصة للكلمة القرآنية، لا يعني تحطئة سائر الدلالات المعجمية، كما أن إشار القرآن لصيغة بعينها، لا يعني تحطئة سواها من الصيغ في فصيح العربية، بل يعني أننا نقدر أن لهذا القرآن معجمه الخاص وبيانه المجز، فنقول إن هذه الصيغة أو الدلالة قرآنية، ثم لا يعترض علينا بأن العربية تعرف صيغاً ودلالات أخرى للكلمة»^(٦٠). دون أن تدري بأن مثل هذه الأحكام من شأنها أن تنسف أهم لبنة في صرح المنهج الأدبي الذي يستندون إليه، لأن ذلك يتعارض مع ضرورة العودة بدلالة الألفاظ القرآنية إلى زمن نزول الوحي، باعتبار أن الألفاظ لا يمكن أن تفسر لدى المخاطبين ومثل لديهم إلا عبر مفردات تقرب منها في الدلالة، وهذا هو معنى الترادف لفة واصطلاحاً، وهو ما قام به ابن عباس رضي الله عنه، عندما كان يفسر اللفظة القرآنية بمرادفها في العربية، ثم يستدل على صحة تفسيره بالشعر العربي، وهو ما تشهد به «مسائل ابن الأَرزق» التي اهتمت برمايتها بنت الشاطيء، إن صحت نسبتها متنا وسندا.

جـ- التحليل السيميائي لظاهرة الترادف

أشرنا سابقاً إلى أن السيميائيات تهتم بالعلامة اللغوية - وغير اللغوية - من حيث كنهها وطبيعتها، وتسمى إلى الكشف عن القوانين المادية والنفسية التي تحكمها، وتتيح إمكانية تمظهرها داخل التراكيب والسياقات اللغوية والاجتماعية.

وداخل النظام اللغوي، حاول السيميائيون دراسة خصائص اللغة، وطرق الدلالة، والعلاقة الموجودة بين المعجم والتراكيب، واهتموا بعلاقة اللفظ بمدلوله، وأدركوا أن المفردات تتكون من مجموعة من العناصر يضبطها المعجم، ولكنها، عندما تتعالق مع مفردات أخرى داخل تركيب محدد، فإنها تستقبل سياقات جديدة لا يتوفر عليها معجم تلك المفردات منفصلة عن بعضها البعض.

وقد استعملوا في إبراز هذه المعطيات مصطلحات جديدة تحتاج إلى فضل بيان. فاللفظة الواحدة تتضمن مجموعة من السياقات أطلقوا عليها مصطلح «Semes» أي معانم، جمع معنم، وهو «الوحدة الصغرى للدلالة»^(٦١). فلفظ «الكروسي» - مثلاً - يضم المعانم الآتية: «له مسند»، «له أرجل»، «لشخص واحد»، «للجلوس»، أما لفظ «الأريكة»، فهو يضم، إلى جانب المعانم السابقة، معنم جديد وهو «له يدان»^(٦٢).

ولفظ الحشية يضم المعانم الآتية: «شعور»+«متوجه نحو المستقبل». أما لفظ «الندم»، فهو يضم المعنم الأول «شعور» «متوجه نحو الماضي».

إن الأمثلة السابقة تبرز أن الألفاظ تتوفر على مجموعة من السيات، أو المعانم وكلما دخلت سمة جديدة، أتيح للدارس أن يميز، بموجبها، بين الألفاظ، وهذا يدل على أن للمعانم وظيفة اختلافية، أي أنه بواسطة الاختلافات الحاصلة بين المعانم، نستطيع أن نميز بين الألفاظ، وبالتالي، يمكن إنتاج الخطابات. (٦٣)

وقد ساعد على هذا الأمر قيام تحليل في الدراسات القونولوجية واللغوية، سمي بالتحليل المعنمي أو المكوني (٦٤)، يسمى إلى البحث في مختلف السيات التي تميز بين الحروف والمفردات على المستوى الصوتي، إلى درجة يمكن الحديث عن علاقة تشاكلية بين مستوى الشكل - الحروف والأصوات -، ومستوى المحتوى - الدلالة. وثأكيدا لهذا التشاكل يقول كورتيز «إن التحليل المعنمي يبدو مشابها تماما للوصف الفونولوجي» (٦٥)

وعما يلاحظ، يحدد دراسة الألفاظ دراسة معنمية، أن بعض التعابير تضفي على اللفظة معانم ملائمة وسيات جديدة لا نجدها في معجم تلك اللفظة. وهذا يدل على أن السياق يمارس دورا في إضافة معانم ملائمة وسيات جديدة إلى الألفاظ أثناء التركيب.

وتوضيها لهذه الحقيقة، يقدم بعض الدارسين الأمثلة الآتية:

- هناك عاصفة في الجبال.

- هناك عاصفة بين هؤلاء الناس.

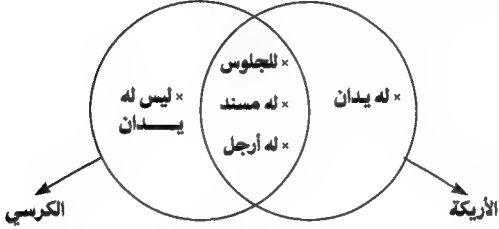
فالعاصفة الأولى تتوفر على معانم محددة وهي «عنصر طبيعي»+«له دلالة على الاضطراب الجري». أما العاصفة في المثال الثاني، فهي تستوعب سمة جديدة لا تتوفر في المعانم السابقة، وهي التي تتبع إمكانية التوافق السياقي والمعنوي بين «العاصفة» و«الناس»، ألا وهي: «نقاش حاد». (٦٦)

والمعجم لا يقدم هذه السمة الجديدة، وإنما هي من إضافات السياق، ولذلك فقد ميز السيميائيون بين نوعين من المعانم: معانم ثابتة في بنية اللفظة سموها «معانم نووية» (٦٧) «Semes Nucleaires»، وأخرى متحركة ومتغيرة من سياق لآخر، أطلقوا عليها مصطلح «معانم سياقية» «Classèmes». (٦٨)

ولو حاولنا ربط هذا التحليل بظاهرة الترادف، فإننا نلاحظ أن كل مفردة تتوفر على سيات معينة، وعندما يروم الدارس تفسيرها بمفردة أخرى، فإنه يراعي أكبر قدر ممكن من التشاكل الحاصل بين معانم اللفظة المفسرة واللفظة المفسرة، ويحدد أن يكون ذلك التوافق تاما وشاملا لجميع المعانم والسيات، لذلك يذهب «كريباس» - وآخرون - إلى أنه لا يوجد هناك ترادف بمعنى التوافق التام والكل، وإنما تتوفر على ترادف جزئي «Synonymie partielle»، أو شبه ترادف (٦٩)، «Parasynonymie» أو «Quasisynonymie». (٧٠)

وإذا كان من المستبعد الحديث عن الترادف بالمعنى التام، فلا أحد، يقول كريباس وكورتيز، يشك في وجود ترادف معنمي بين الكثير من المفردات، ففعل «Craindre» أي خشي من، أو خاف من... وفعل «Redouter» - بمعنى خشي من، أو خاف من... - يتضمنان، على الأقل، معنا مشتركا بينهما، يدعى نواة معنمية، «Noyau Sémique»، وهو الذي يتيح هذين الفعلين أن يحمل أحدهما عمل الآخر في عديد من السياقات. (٧١)

ولو حاولنا أن نرسم العلاقة بين المثالين اللذين أوردتهما «جون دويوا» سابقاً، وهما الكرسي والأريكة، على الشكل التالي:



لأمكن القول إن النفاذ للتزادف ينظرون إلى العناصر التي بقيت خارج دائرة التقاطع، أما من يشبهه، فإنه يركز نظره على دائرة التقاطع في المقام الأول.

وإذا أتضح هذا الأمر، علمنا أنه بالإمكان التوفيق بين النظريتين، لأن كل واحدة منهما لا تنفي إمكانية الأخرى، بل إن الاختلاف المتروك قمين بأن ينحصر في دائرة اختلاف زاوية النظر ليس إلا. (٧٨)

ثم إن مجال التفسير محتاج - ضرورة - إلى الاستعانة بالألفاظ التقريبية التي بإمكانها أن توضح معنى اللفظة المراد شرحها، وإلا بطلت عملية التفسير نفسها وأصبحت مستحيلة (٧٩). وقد تستحيل معها عملية فهم الخطاب نفسه، ولا يخفى ما وراء هذا المنهج من تعطيل قد يهدر الهدف الأول من نزول القرآن. يقول ابن القيم «... فإن هذا لو صح لم يحصل لأحد العلم بكلام المتكلم قط، وبطلت فائدة التخاطب، وانتفت خاصية الإنسان، وصار الناس كالبهائم، بل أسوأ حالاً». (٨٠)

وإذا صحت مسائل ابن الأرق، فإنها تكشف عن دور الألفاظ المتقاربة في تحديد دلالة المفردات، إذ كان ابن عباس - رضي الله عنه - يعتمد إلى أقرب لفظة تؤدي أكبر قدر من معاني اللفظة مجال التفسير، مطمئناً بذلك إلى أنه يقوم بوظيفة تفسيرية لا يستقيم أمر التفسير بدونها، ومن ثم، فسر العديد من الألفاظ تفسيراً «ترادفياً»، بالمعنى التقريبي للتزادف - وللتلليل على ذلك، نسوق نماذج ضمن الجدول الآتي: (٨١).

اللفظ المراد تفسيره	اللفظ المفسر له
الوسيلة	الحاجة
المنهاج	الطريق
الينع	النضج
الأثاث	المتاع
القاع الصفصف	الأساس المستوي
خوار	صباح
الشراط	اللهب
أمشاج	اختلاط ماء الرجل وماء المرأة
السمود	اللهر
التحب	الأجل
العضد	المعين الناصر
الصر	البرد

فهذه النماذج تدل على أن اللجوء إلى الترادف أمر تفرضه ضرورة التواصل التفسيري، وتبقى، بعد ذلك، لكل لفظ سمته الخاصة التي تبرز داخل السياقات الخاصة.

أما نفي الترادف جملة وتفصيلاً، فإنه، إن جوزه العقل، لا يقوى على مواجهة ما تفرضه العملية التفسيرية، وسواء سمي ذلك ترادفاً أو غيره، فإنه لا يغير من حقيقة الأمر شيئاً، ويوشك أن تصدق عليه قاعدة «لا مشاحة في التسمية بعد فهم المعنى»^(٨٢).

والجدير بالذكر أن رفض أصحاب المنهج الأدبي في التفسير للترادف، لم يأت نتيجة تحليل أو استيعار لنصوص الرافضين والملايدين، والوقوف عند أقوالهم وقولنا تحليلياً نقدياً، وإنما ورد وتبلور انطلاقاً من المبدأ العام، وهو أن اللفظ القرآني لا يمكن أن يقوم مقامه أي لفظة أخرى عما تجوزه اللغة العربية، ونسوا أن القرآن لم يكن إلا لغة عربية توظف في مستويين:

— مستوى إحلالي، وفي هذا المستوى يقع الاهتمام بالعلاقة بين الألفاظ المترادفة ومساها من حيث الاصطلاح والوضع فقط، دون اعتبار لأي ملحظ آخر، وهنا تكون الألفاظ المترادفة متساوية لأنها تحيل على شيء واحد هو مرجعها «Le referent». وينبع من التوسع، يمكن اعتبار كل لفظة بأنها قادرة على أن تسد مسد الأخرى، وأن تنوب عنها.

— أما المستوى الثاني، فهو مستوى إيجائي، لا يتعلق بالإحالة فقط، وإنما يضم مجموعة من القيم الدلالية غير القيمة الإحالية، بعبارة أخرى، إن اللفظ — هنا — وإن كان يسمى مسمى ما، فهو أيضاً بنسبة إلى مجموعة من المدايل ويومئ إليها، وعليه فالألفاظ المترادفة، وإن كانت متساوية من حيث قيمتها الإحالية، فقد تختلف من حيث القيمة التبيهية والإيجائية.^(٨٣)

والواضح أن اللغة القرآنية استوعبت المستويين معاً، فهناك بعد إحيائي وآخر فني إيماني، وكلا المستويين يستدعي تفسيراً محدداً، ولابد أن يقوم هذا التفسير على استحضار الألفاظ المتقاربة. وهذا ماسارت عليه مناهج المفسرين منذ وقفات ابن عباس إلى آخر تفسير معاصر، مروراً بجهود أبي عبيدة والقرء وابن قتيبة والطبري والزمخشري والرازي وغيرهم، مما يقوم حجة قوية على أن رفض الترادف، بالمعنى الذي آل إليه في التحليل اللساني المعاصر، مجرد ظن مرجوح لا يقوم على دليل عقلي أو لغوي.

وأخيراً نحاول إجمال نتائج هذا التحليل في الخلاصة الآتية:

- قد يكون النقاش حول رفض الترادف أو قبوله مجرد نقاش شكلي يفقد جزءاً من مشروعيته عندما يمرور الكلام فيه تحريراً دقيقاً، ومن ثم فإن:

- الخلاف حول الترادف خلاف لفظي يتعين رفضه مع التحليل السيميائي.

- الترادف موجود بمعنى مخصوص يحلله التصور السيميائي المعاصر الذي حاولنا دعمه بمفردات دالة في أقوال ابن فارس والزمخشري وابن تيمية.

- انعدام الترادف يعني انعدام التواصل اللغوي، وإفقار التجربة الإبداعية لدى الإنسان.

- القول بالترادف أو عدمه لا يؤثر، سلباً، في تفسير الخطاب القرآني منظوراً إليه في إطاره الذي يتجاوز الألفاظ إلى النظم والتراكيب والأساليب.

الهوامش

- (١) التهانزي: «كشاف اصطلاحات الفنون» ج ٤/ ٢١٧.
- وانظر المرجعيات: «التفسيرات» لمحقق إبراهيم الأبياري. دار الكتاب العربي. بيروت، ط ٢، ١٩٩٢ ص: ٤٤-٤٥.
- (٢) Todorov et deacrot: «dictionnaire encyclopedique des sciences du langage» Ed. du seuil. 1972. P:113.
- (٣) A.J Oreimas et J. Courtès: «Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie de langage» Ed: Hachette 1972. tome 1: P:33.
- (٤) Julia Kristeva: «Le langage est inconnu» coll. Points. 1981. P:292.
- (٥) Jean Dubois: «dictionnaire de linguistique» librairie Larousse. 1973. P:434.
- (٦) Joseeta rey-debove: «Sémiotique» Ed: PUF. 1979. P:129.
- (٧) مارسيلو داسكال: «الإنجازات السيميولوجية المعاصرة» ترجمة حيد الحمداني وآخرين دار إفريقيا الشرق، ١٩٨٩ صفحة ١٧.
- (٨) F. de Saussure: «Cours de linguistique générale» Payot. Paris. 1978. P:33.
- (٩) مارسيلو داسكال: «الإنجازات السيميولوجية المعاصرة» ص: ١٧.
- (١٠) Todorov et deacrot: «dictionnaire encyclopedique» P:116.
- (١١) Ibid: P:117.
- (١٢) Julia Kristeva: «Le langage, est inconnu» P:292.
- (١٣) F. de Saussure. P:33.
- (١٤) Jeanne Martinet: «Clef pour la sémiologie» Ed: Sochere. Paris. 1973. P:10.
- (١٥) Saussure: «Cours de linguistique générale» P:99.
- (١٦) د. حنون مبارك قدروس في السيميائيات: دار توبقال. الطبعة الأولى ١٩٨٧.
- (١٧) مارسيلو داسكال: «الإنجازات السيميولوجية المعاصرة» ترجمة حيد الحمداني وآخرين ص: ١٧.
- (١٨) «مدخل إلى السيميائيات» سيزا قاسم وآخرين: إصدار: حيون المقالات. البيضاء طبعة ١٩٨٦ صفحة ٣٣-٣٤.

- Roland Barthes: «Éléments de Sémiologie» (١٩)
Communications N. 4, Ed: Seuil, 1964, P:107-108.
- Pierre Guiraud «La sémiologie» coll: «que sais-je?» P:1977 P:6. (٢٠)
- تم إدخال إلى السيميوطيقا ميوزا قاسم وآخرون صفحة: ١٧٣. (٢١)
- Greimas et Courtés: «Sémiotique - Dictionnaire» P:336. (٢٢)
- Ibid: P:336. (٢٣)
- ولان بارت: مبادئه في علم الأداة الترجمة: محمد البكري، إصدار: عين للنقالات ١٩٨٦ ص: ٢٩. (٢٤)
- Jean Debois: «Dictionnaire de Linguistique». P:435. (٢٥)
- Ch. Motz, communications N. 4 Seuil, 1964 P:50. (٢٦)
- ولان بارت: المرجع السابق الصفحة: ٧٨. (٢٧)
- راجع: د. محمد السرفيني: «معارف في السيميوطيقا» دار الثقافة - البيضاء - الطبعة الأولى. ١٩٨٧. ص: ١٦٩. (٢٨)
- Todorov et Ducrot: «Dictionnaire encyclopédique» P:121. (٢٩)
- Ibid P:120. (٣٠)
- Greimas et Courtés: «Sémiotique - Dictionnaire» P:338. (٣١)
- Carlo - Philo, «La critique littéraire» «que sais-je?» P:40. (٣٢)
- Todorov et Ducrot P:122. (٣٣)
- Roland Barthes: «Mythologies» Ed Seuil, 1957, P:197. (٣٤)
- مارسيلو اسكال: «الإنجازات السيميوطيقا المعاصرة» صفحة: ١٨. (٣٥)
- نفس المرجع والصفحة.
- Greimas et Courtés: «Sémiotique». P:18 (٣٦)
- Groupe d'investigation «Analyse Sémiotique des textes» P:8. (٣٧)
- انظر: «القاموس المصطلح» ج: ٢. ص: ١٤٧. (٣٨)
- «المصباح» للمؤرخ ج: ١٣٦٣/٤. (٣٩)
- لسان العرب: ج: ١١٧/٩. (٤٠)
- ابن فارس: «المصباح» في لغة التحقيق أحد صفر - مطبعة عيسى البابي الحلبي. القاهرة ١٩٧٧ ص: ١١٦. (٤١)
- سيبويه: «الكتاب» تحقيق عبدالسلام هارون - دار القلم - بيروت. ط ١٩٦٦ ج: ١. ص: ٢٤. وانظر «التعريفات» للمرجعي ص: ٧٧، ومصباح العلم في فن المنطق للغزالي ص: ٥٢، والظفر للعلوي البيهقي ج: ٢ ص: ١٥٥. وهو وسائل التطوير للغزالي لأحد حيدار بن حماد، دار الأندلس. بيروت. ط ١٩٨٣. ص: ٦٧-٦٣. (٤٢)
- الزراعي المحصول في علم أصول الفقه، تحقيق د. طه جابر فياض العلوي، لجنة البحوث والتأليف. السعودية. ط ١. ١٩٧٩ ص: ٣٤٧-٣٤٨. (٤٣)
- المرجع نفسه. ص: ٣٤٩. (٤٤)
- السريوطي: «الزهر» في علوم اللغة وأدبها، تحقيق علي الجبالي وآخرين. دار إحياء الكتب العربية ط: ٣ ج: ١. ص: ٤٠٣. (٤٥)
- ابن تيمية «القفا» ج: ١٣. ص: ٣٣٣-٣٣٥. (٤٦)
- المرجع نفسه. ص: ٣٣٤. (٤٧)
- المرجع نفسه. ص: ٣٣٥. (٤٨)
- يقول ابن القيم في الفرق بين الشك والريب: «... إن الريب ضد الطمأنينة واليقين، فهو قلق واضطراب، واتصاف كما أن اليقين والطمأنينة ثبات واستقرار... والشك سبب الريب، فإنه يشك أولاً، فلو شك في الريب، فاشك ميتاً الرب، كما أن العلم ميتاً اليقين». انظر فدايم الفوائد تصحيح: إدارة الطباعة النورية. دار الكتب العربي، بيروت. بنية تاريخ م: ٤/٢. ص: ١٠٦. (٤٩)
- محمد المبارك «فقه اللغة وتخصصات العربية» دار الفكر. دمشق. ط ١٩٦٨. ص: ٣٠٠. (٥٠)
- د. إبراهيم أنيس: «فدالة الألفاظ». مكتبة الأنجلو المصرية. ط ١٩٧٢. ص: ٣. (٥١)
- د. عصامي المصالح: «دراسات في فقه اللغة». مطبعة جامعة دمشق. ط ١٩٧٢. ص: ٣٤٦. (٥٢)
- د. عبد الواحد والي: «فقه اللغة». دار عيسى مصر - القاهرة. ط ١٩٧٢. ص: ١٦٨. وما بعدها. (٥٣)
- النمط الأدبي في التفسير خطة اقترحها أمين إجملي، وطبقها بمسودة من تلامذته، وهم عائلة عبدالرحمن (بت الشاطي)، ود. محمد شكري حيداد. ود. محمد أحمد خلف الله، ويهدف إلى دراسة القرآن دراسة أدبية تقوم في بعض جوانبها، على استقراء ألفاظه وتحديد دلالاتها المعجمية والسببية لمعرفة معانيها الأخرى أو المخفية... وقد بسط الحقول لمحمد عناصر منهجه الأدبي في «دائرة المعارف الإسلامية» ج: ٥ مادة التفسير ص: ٣٦٥-٣٧٤، وفي كتابه «مناهج تمجيد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب». دار المعرفة ط ١٩٦١-١٩٦٠.

- (٥٤) عائشة عبدالرحمن: «الإعجاز البياني ومسائل ابن الأثير» دار المعارف ص: ١٩٤.
- (٥٥) المرجع نفسه ص: ١٩٨.
- (٥٦) أبو حلال العسكري: «الفروق في اللغة» - دار الأفاق الجديدة - بيروت ط ٥. ١٩٨٣.
- (٥٧) إشارة إلى قوله تعالى: «لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعا متصدعا من خشية الله، وتلك الأشكال تفرها للناس لمعلم يفكر» (سورة الحجر: الآية: ٢١).
- (٥٨) إشارة إلى قوله تعالى: «والأرض ذات الصدع» (سورة الطارق: الآية: ١٧).
- (٥٩) «الإعجاز البياني» ص: ٢٠٧-٢٠٨.
- (٦٠) «التفسير البياني» ج/ ٢ ص: ٨.
- (٦١) Jean Dubois: «Dictionnaire de linguistique» P:434. (٦١)
- Groupe d'entrevernes P:116.
- Jean Dubois, P:434. (٦٢)
- Groupe d'entrevernes P:117 (٦٣)
- (٦٤) ترجمة لـ «Analyse Sémiotique ou componentielle»
- T.odorov et O. Decrot «Dictionnaire Encyclopédique» P: 339. انظر:
- Joseph Courtès: «Analyse Sémiotique du discours» Hachette, 1991 P:178. (٦٥)
- Groupe d'entrevernes, P: 122. (٦٦)
- (٦٧) اختار بعض الحاشرين ترجمتها إلى «مفاهيم فريدة». انظر: بهذا الصدد، ملحق كتاب الاحكامات السيمولوجية المعاصرة - ماسويود اسكال، ص: ٨٥.
- (٦٨) «Groupe d'entrevernes» P:122-123. (٦٨)
- Crelmas et Courtès, P:268. (٧٠-٦٩)
- Ibid. P:374-375. (٧١)
- (٧٢) ابن تيمية، «الفتاوى» ج/ ١٣ ص: ٣٣٤.
- (٧٣) المرجع نفسه ص: ٣٣٥.
- (٧٤) الدلائل مفردا ذاتي وهو «كل وصف يدخل في حقيقة الشيء دخولا لا يتصور معناه بدون فهمه كالجسم للفرس واللون للوردة».
- انظر: «نزهة الخاطر المعاصر شرح روضة المناظر لابن قدامة للشيخ عبدالقادر بن مصطفى بدران» دار الكتب العربية.
- بيروت. بدون تاريخ: ١ ص: ٢٩.
- (٧٥) الغزالي: «معار العلم في فن المنطق» دار الأنس. بيروت. ط: ٢. ١٩٧٨ ص: ٧٢.
- (٧٦) الزركشي: «البرهان في علوم القرآن» ج/ ٤ ص: ٧٨.
- (٧٧) المرجع نفسه ص: ٨٣-٨٤.
- (٧٨) يبدى القائلون بالترادف تحجيا كبيرا من صدور القول بالإنكار عن علماء متخصصين في علوم العربية أمثال ثعلب وابن فارس. (انظر مثلا حل ذلك تسمى الشركاني في «الإرشاد القبول» ص: ١٩). والواقع أن ذلك التصب يزيل في ظل تحليل ظاهرة الترادف تحجيلا معينا. فليس إنكارهما متعلقا بالمعالم المشتركة، وإنما ينصب على المعاني الخاصة بكل لفظة.
- (٧٩) دون أن تغفل الترادف الأخرى للترادف، والتي خصها الأندلسي في قوله: «قولهم لا فائدة في أحد الاسمين» ليس كذلك، لأنه يلزم منه الترسع في اللغة، وتكرير الطرق الخبيثة، فيكون أقرب إلى الوصول إليه، حيث إنه يلزم من تملر حصول أحد الطرفين تملر الآخر، بخلاف ما إذا تعد الطرفين، وقد يتعلق به فوائد أخرى في النظم والنثر بمساعدة أحد اللغتين في الحرف الروي، ووزن البيت والجناس، والمبالغة، والخفة في النطق به، إلى غير ذلك من المقاصد المطلوبة لأرباب الأدب وأهل الفصاحة» (الإحكام في أصول الأحكام، دار الفكر، بيروت، ط ١. ١٩٨١ ج/ ١ ص: ١٩).
- وانظر: «إرشاد القبول» للشوكاني الذي يدرج تلك الفوائد ضمن باب الاكتان وتسهيل مجال النظم والنثر وأثر البديع ص: ١٨.
- وفي الفوائد نفسها التي سبق الرزي إلى ذكرها في «المصولة» ج/ ١ ص: ٣٤٧-٣٥٣.
- (٨٠) ابن قيم الجوزية: «إعجاز الموعين» ج/ ٣ ص: ١٠٩.
- (٨١) تشير إلى أن مسائل ابن الأثير، التي أوردتها بنت الشاطي، بلغت أوجها في «عزير» وآخرها «هفترب».
- (٨٢) الغزالي: «معار العلم» ص: ١١٥.
- (٨٣) حر الغزالي: «المعجزة الأصولية والمنطق اليوناني من خلال أبي حامد الغزالي وابن تيمية» - مطبعة ولادة - البيضاء ط. ١٩٩١ ص: ٥٣-٥٦.

السيمولوجيا والأدب

مقاربة سيميولوجية تطبيقية للقصة الحديثة والمعاصرة

د. انطوان طعمة

السيمولوجيا (الرمزية) العامة La Sémiologie Générale

كان فرديناند دوسوسير أول من تصور هذا العلم وحلده على أنه «يدرس حياة الرموز في داخل الحياة الاجتماعية» ويضيف «وسيتحتم على هذا العلم أن يعرّفنا بما تشكل منه الرموز وبالقوانين التي تحكمها... إن الأكتنية ليست إلا جزءاً من هذا العلم العام، فالقوانين التي قد تكتشفها الرمزية ستكون قابلة للتطبيق في مجال الأكتنية»^(١)

ويؤجّز جورج مويان تعريف الرمزية sémiologie استناداً إلى دو سوسير بالقول: «إنها العلم العام الذي يدرس كل أنظمة الرموز اللغوية وغير اللغوية التي يفضلها يتم التواصل بين البشر»^(٢) أما عن ميادين هذا العلم فيقول على سبيل المثال لا الحصر إنها تشمل «الكتابة وأبجدية الصمم – الحکم والإشارات العسكرية والبحرية إضافة إلى اللغة طبعاً وامتداداً إلى الطقوس الرمزية، وأساليب اللياقة والإيذاء والعادات والموضة...»^(٣)

يتضح من هذه التعريفات أن هذا العلم العام يضع الرمز في قلب اهتماماته مركزاً على الرموز اللغوية كمثال متقدم لغيرها من أنظمة الرموز التي يجب اكتشافها، ويتم التركيز أيضاً لا على العلامة المفردة الحسية بل على النظام الذي يحكم الرموز المختلفة بما لها من طابع اعتباري اصطلاحي واتساقاً من طابعها الوظيفي في خدمة التواصل. وهنا لا بد من توضيح إشكالية كبرى رافقت تطور مفهوم الرمزية هي إشكالية التواصل والدلالة. لا يعتبر جورج مويان أي نظام من الرموز نظاماً رموزياً إلا إذا أثبتنا أنه موضوع في خدمة التواصل في إطار مرسل ومتلق يجمع بينهما مرسلتها الواحد بالآخر. أما البرهان القاطع على وجود عملية تواصل فهي وجود نية واضحة في إبلاغ مرسلتها ما عن قصد يمكن إقامة الدليل على وجوده كما أثبت مويان ذلك في دراسته لنظام إشارات السير.^(٤)

وهكذا يضع جورج مونان خارج الرمزية الأبعاد الدلالية والرمزية التي تحملها الأشياء دون قصد واضح ومباشر بوجود تواصل - قدالة الثياب على نفسية مرتديها وأوضاعه الاجتماعية والفكرية مثلاً والمؤشرات الكثيرة التي يشتمل عليها كتاب : من نوع الورق إلى حجم الكتاب وغير ذلك لا يشتمل قصداً واضحاً بالتواصل ، ثم من قال إن القارئ ، يكتشف في عمل أدبي مثلاً أو المشاهد في إعلان ما أو فيلم أولوحة ، ما رمى المؤلف أو المنتج أو الرسام إلى التعبير عنه ؟ أما يمكن أن يكتشف غير ذلك أو أكثر منه أو أقل ؟ ؟ . .

نشير هنا إلى أن مونان توخى قدراً كبيراً من الصرامة العلمية في رسم المجالات التي تدرسها الرمزية إلا أنه كان يدرك تماماً أن استكشاف المعنى العميق لعمل فني مثلاً ينطلق من دراسة الرموز المنتظمة في عملية التواصل المقصود كما ينطلق من مؤشرات عديدة لا واعية وغير مقصودة أصلاً يمكن أن تضيء بدلالات عميقة يتجلى فيها المعنى العميق للنص خاصة أن العمل الأدبي ينحرف باللغة الاصطلاحية التواصلية إلى تالوين من التعبير وتضامين لا ندرك إلا بمشاركة عميقة من قبل المتلقي حيث تتقاطع التجربة الذاتية الفردية لهذا المتلقي وتجربة المبدع نفسه . لقد عبر مونان عن ذلك في كتابه «الأدب وتكنولوجياه»^(٥) كما في جلسات عديدة كان لنا الحظ بعقدها معه .

أما التبع الأخر الذي هلت منه الرمزية فهو فكر شارل م. بيرس الذي ذهب بعيداً في التركيز على الطابع المنطقي الصوري المجرد للرمز وعلى دوره كأداة في تحليل الوجود وتنظيمه عبر المعرفة كما ركز على الطابع الدينامي في بناء الرمز كما في تلقيه ، فالتلقي يفسر الرموز التي تصله انطلاقاً من رموز موازية اختزنها هو ليستعملها في فك الرموز التي تصله وقد يكون تحليله لهذه الرموز غير مطابق تماماً لرموز صاحب الرسالة فنحن نتعامل مع الوجود انطلاقاً من تجربتنا نحن وطباعنا وحساسيتنا والتضمينات التي تطبع رموزنا المختزنة .

لحل التعريف الأشمل والأوفى والأكثر تقدماً للرمزية في المرحلة الحاضرة هو ذلك الذي يقدمه جان مولينو مفيداً فيه من العناصر التي سبق عرضها مضيفاً إليها عناصر جديدة تعمق فهم الرمزية والمبادئ التي تشملها والتجارب الماضية التي يمكن إعادة استغلالها وإدراجها تحت شعار هذا العلم . أول ما يركز عليه جان مولينو هو اعتبار الرمزية مرتبطة بوظيفة عضوية مكونة للإنسان مثل وظائف التغذية والتناسل هي الوظيفة الرمزية .^(٦) ويربط ربطاً عضوياً بين أهمية استخدام الإنسان للآلة كوسيلة للاستغناء بها والفعل في الوجود والسيطرة عليه من جهة واستخدامه الرمز من جهة ثانية في وعي صورة ذاته وصورة الوجود والعمل على تصنيف معارفه وتنظيمها وتطويرها بواسطة الرموز^(٧) وهنا تبرز النقلة النوعية من اعتبار الرمز مجرد وسيلة لنقل المعلومات وذلك تحت تأثير النظريات المرتبطة بالأعلام إلى اعتباره أداة بناء صورة الذات والعالم التي من دونها لا مجال لتأمين معرفة الذات والأكثر والكون وتأمين التواصل الذي هو ثمرة بناء الوظيفة الرمزية . إن نظريات الأعلام التي استعارها الأسانية لوصف عملية التواصل بالرموز اللغوية سطحت وظيفة الرمز وجعلت دوره مقتصر على نقل المعاني من المرسل إلى المتلقي وكان للمعاني علماً قائماً بذاته توجد فيه دون الرموز ولا دور للرموز إلا في نقل هذه المعاني ذات الوجود السابق لها .^(٨) وهكذا نرى الفرق التاسع بين مثل هذا الاعتبار التبسيطي المسطح واعتبار أنظمة الرموز اللغوية وغير اللغوية الطاقة الدينامية التي تتم عبرها عملية تشكيل صورة الذات والأكثر والكون . ومن هذا المنطلق يتساوى المرسل والمتلقي في عملية بناء الرموز وتحميلها المعنى

ولا يعود المتلقي مجرد متفرج ملتقط لعنى جاهز يصله بل متفاعلاً يفكك ما يصله من رموز ويعيد بناءها ليفهم معناها انطلاقاً من التجربة التي يعيشها ومستواه الثقافي والاجتماعي.

بعد أن بين مولينو أهمية وجود الرموز القائمة بذاتها حيث إن لها صلابتها ووظيفتها وقوانين تنظيمها ووجودها في علاقة مع منتج لها عنده شخصيته وعيظه ودوافعه ومقاصده ومؤثراته واستراتيجياته ووجودها أيضاً في علاقة مع متلقيها الذي له بدوره شخصيته وعيظه ودوافعه ومؤثراته واستراتيجياته في التلقي، خلص إلى بناء منهجية تحليلية رموزية مستندة إلى هذا الوجود المثلث الأبعاد. فتحليل أي نتاج أو صنيع رمزي (نظام إشارات السير، قصيدة، إعلان، قصة...) يقتضي مقارنة على مستويات ثلاثة: مستوى مادي موضوعي يحلل النتاج الرمزي من داخل في البنى التي يتألف منها باحثاً عن عناصر مكونة لهذا النتاج منظمة ولاتة بتكرارها أو بتألفها أو تضادها. ^(١) فهذا النوع من التحليل يتباني بمحيط عن السؤال: كيف بني هذا النتاج الرمزي؟ فالقصة التي يتركز عليها بحثنا نتاج رمزي مبني بناء منظماً بل بالغ التنظيم: ففي تسجيها أو هيكلتها وصف وسرد وحوار وتدخل من قبل الراوي... لكل ذلك علامات نصية مادية موزعة في مادة النص الدالة ومن خلال رصدها ندخل إلى المدلول لكشف بنيته الخفية. من هذا المنطلق لا دخول في سر النص إلا من طريق الدال الذي نصفه ونرصده لتلج سر المدلول، وسنبين ذلك لاحقاً من خلال الأمثلة.

أما النوع الثاني من التحليل فينتقل من دراسة علاقة المنتج بتناجه فيتم رصد المؤثرات الشخصية والبيئية والأيديولوجية والمرامي الكامنة وراء التأليف من خلال التصريح بالأراء حوله في المقابلات وغيرها. فالأصواء الملائمة التي تستمد من مثل هذه الدراسة تسهم في جلاء المعنى العميق والنهائي للنتاج الرمزي خاصة عندما نضعها في مواجهة نتائج التحليل الأول البنيائي الداخلي المحايد.

والنوع الثالث من التحليل ينطلق من فعل النتاج الرمزي في متلقيه الذي يتفاعل مع بناء الالفة فيعيد تأليفه لفهمه واستجلاء معناه انطلاقاً من بعض العناصر المكونة له أو بعض المؤثرات التي فعلت في مبدعه نفسه. ^(٢) وكثيراً ما تكشف لنا استراتيجيات التلقي ومواطن التأثير في المتلقي مميزات عمل فني. فكم من أثر فني كان طوي النسيان والإهمال والحكم عليه بالعادية إلى أن عجباً له من يكشف عن وجوه جديدة من التفاعل معه فيخرج به إلى دائرة الضوء والاهتمام والمعاصرة ويدفع المحللين إلى إعادة النظر في التعامل معه على مستوى مادته الداخلية وعلى مستوى ظروف إبداعه والاهتمام بمبدعه وظروف حياته. وهنا لابد من الإشارة إلى أن هذا النوع من التحليل انطلاقاً من رصد ردات الفعل واستراتيجيات التلقي تحليل لم يلق حتى الآن ما يستحقه من الاهتمام وقد يكون أبرز مناهج التحليل في المستقبل القريب. هذا لا يعني بالطبع التشجيع على الانطباعية، إنما الانطلاق من الانطباعات الذاتية والعمل على تصنيفها ورصدها وتفسيرها انطلاقاً من ربطها بالبنى الالفة في نسج النص والعمل على إعطائها الصفة الموضوعية.

لا يسعنا أن نتوسع في عرض مفهوم مولينو للرموزية ولمنهجها في حدود هذا البحث إنما قصدنا إلى عرض الأسس التي تركز عليها مقارنة القصة رموزية تطبيقية. ولعل أبرز ما يلفت في جديد النظرة الرموزية هذا الدور المعرفي الأيستيمولوجي في تحديد المصطلحات المستخدمة والمفاهيم التي تطلق عليها بالكلمات المستهلكة مثل نص، قصة، شخصية، حبكة، واقعية، عالم قصصي... كل هذه الكلمات تخضع في المقاربة الرموزية لمراجعة نقدية دقيقة تضبط استعمالها.

رموزية القصة ومنهجية التحليل

يتضح مما سبق أن الرموزية التي تقدمها للقارئ العربي والتي نارسها تضع في صلب اهتماماتها الكشف عن المعنى العميق للكائن في بني سطحية دالة . بتعبير آخر هي البحث عن التأويل الأكثر ملاءمة وعمقاً لتأرجح رمزي ، هي البحث عن التفسير الأعمق ولكن المستند إلى البنية الدالة التي تعطي البرهان على ما ثبت هذا المنحى في التأويل . من هنا إن الرموزية تلتقي مع علم يختص بالتفسير والتأويل هو الـ Herméneutique واللقاء غصص جداً . إن الرموزية تضع كل العناصر المنهجية التي وصفناها وأثبتت جدواها ووظيفتها (في اللغة كما في سائر أنظمة الرموز) تضعها في خدمة البحث عن المعنى عبر عملية التأويل والتفسير . لذلك أشرنا سابقاً إلى أن هذا العلم جديد قديم . فهو ينظم ذاته انطلاقاً من الحاضر ويلتفت نحو الماضي ليقتني بكل الدراسات التي أسهمت في كشف آليات البحث عن المعنى وتأويل النصوص والتأرجحات الرمزية . فمن «فن الشعر» عند أرسطو إلى اليوم ومسألة الكشف عن المعنى الخفي من خلال الدلالات الأولية والسطحية تشغل عقول الباحثين في النظرية والتطبيق ، أكثر هذه الأبحاث الجديدة وتتمحور حول تفسير النصوص الدينية والتراثية التي تحمل هوية الجماعات والشعوب . ولا أحد يجهل الأهمية التي أولاهها العرب مسألة تأويل النصوص القرآنية وغيرها والتفسير العديدة التي حفظها تراثنا . وهنا لا بد لي من تذكير المشتغلين بالرموزية بأن عليهم ألا يكتفوا بتقديم ما اكتشفه علماء الغرب المحدثون في هذا المجال إنما الواجب الانصراف إلى مسألة تراث العرب من قدامة بن جعفر إلى الجاحظ والجرجاني والمعري والعسكري وغيرهم حول الإيضاحات الحقيقية التي يمكن أن يقدموها إلى علم الرموز . فكل علم دخيل لا يجيد لنفسه تربة أصيلة ينفرس فيها يبقى دخيلاً مستعاراً .

إن قراءة قصة تكشف معناها هي رصد للصورة التي يشكلها المبدع لبطل القصة ولصورة المكان والزمان اللذين اختارهما فضاء تحمل لخصير هذا الإنسان . والرموزية في رصدها - عبر الدال - لصور الذات والمكان والزمان قادرة على كشف الرؤيا التي يرسمها القصاصون لذاتهم ولشعوبهم ، والصفة العلمية للمقاربة الرموزية تأتي من هذا الربط الدقيق والعصوي بين البنية الدالة المادية الظاهرة المتمثلة في جسد النص وتلك الصورة الخفية المعنوية والمخبرة في المدلول وهي مرصودة لا يدخل سرها إلا من يتقن التحرك بين هاتين البنيتين الظاهرة والباطنة . أليس هذا هو التعريف الدقيق للرمز اللغوي؟ إنه مؤلف من دال signifiant ومدلول signifie لا وجود للواحد دون الآخر ولا انفصام بينهما ولا معنى للدال الحسي الظاهر إلا بالمدلول الخفي الذي يدل عليه كما لا معنى للمدلول الخفي الباطن إلا بالدال الذي يجعله ويرمز إليه .

يلاحظ القارئ كم نحن الآن بعيدون عن الفهم المسطح للرمز كوسيلة إعلام بين مرسل ومتلق كما يلاحظ أن التحليل الرمزي للقصة يستند إلى أصول وأسس تعطيه صفة المشروعية وتبرر صفة العلمية .

حتى لا تبقى الرموزية نظرة مجردة لابد من إخضاعها لامتحان التطبيق الذي سيحظى بالقسم المتبقي من هذا البحث ، فليسمح لي أن أؤكد مرة أخرى أن المقاربة الرموزية مقارنة نظرية - تطبيقية دون انفصام بين الراغبين فلولا البحوث النظرية التي اجتهدنا أن نقدم للقارئ صورة لها ملخصة ومكتفة لما كان من الممكن إحراز التقدم في مجال التحليل التطبيقي القابل للإثبات .

عالم الفكر

عندما يذهب القارئ وخاصة المحلل إلى لقاء نص قصصي لا يذهب فارغ اليدين أعزل. القارئ شخصية تتكون تماماً مثل شخصية الراوي، لا يكفي أن أروي قصة أو قليلاً من القصص لأكون راوياً وكذلك قراءة قصة أو عدد قليل من القصص لا تستحق في صفة القارئ العارف بمسار الفعل الروائي وبيناء الأشخاص والأشئ والأزمنة.

هناك درية من دونها لا يكون القارئ قارئاً. أما المحلل فهو قارئ عارف جمع إلى الدرية المقدرة على تبين المسارات التي يسلكها الفعل الروائي، إنه يذهب إلى تحليل قصة مع أدوات تحليلية تؤلف عدة متكاملة وفاعلة. لا أستطيع تحليل دمي دون غتير فيه آلات للقياس والتحليل. هكذا لا أستطيع تحليل نص دون عدة تحليلية متطورة أثبتت فعاليتها. أسمى هذه العدة شبكة تحليل أو خريطة توجهات في عالم النص، تضمن لي حسن التوجه عبر مادة النص الدالة بحثاً عن البنية الخفية الباطنة. فالميكانيكي الذي يدعى إلى إصلاح عطل ما، يحمل معه عدة يواجه بها العطل المحتمل. والمحلل يحمل معه كل المفاتيح التي علمته التجربة إنها فاعلة وسيرى أي المفاتيح سيكون الكفيل بفتح الباب المغلق.

في الدراسة التي نشرت في حوليات «نحو دراسة منهجية للأدب القصصي...» عرضت بدقة وتفصيل خريطة توجهات أو شبكة تحليل وأتبعها بأمثلة تطبيقية على كل عنصر من عناصر الشبكة المذكورة، كان هي أن آخذ بيد الباحث المبتدئ الذي لا يعرف من أين يبدأ وكيف يتوجه في عالم النص. أحيل القارئ إلى هذه الدراسة.

ثلاثة توجهات بارزة في المقاربة التطبيقية للقصة

سلكت المقاربة الرموزية للقصة ثلاثة توجهات: المقاربة من باب الحكمة والمقاربة من باب العالم القصصي والمقاربة من باب وصف الهيكلية أو النسيج القصصي، نقدم عرضاً سريعاً لواقع التوجهين الأول والثاني ونركز على الترجمة الثالث انسجاماً مع التصميم الذي وضعناه والذي تسمح به حدود هذا البحث.

التوجه الأول: بناء الحكمة

منذ ارسطو كان التنبه إلى الأهمية القصوى التي تحتلها الحكمة في البناء الروائي فهي من المسرحية والملمحة بمثابة الروح «يقول أرسطو يضع ارسطو في قلب عملية الحيك انتخاب منعطف مصيري في حياة شخصية روائية يحول هذه الحياة من السعادة إلى الشقاء أو من الشقاء إلى السعادة. (١١) فالقصة القصيرة مثلاً تنتخب من حياة شخصية منعطفاً مصيرياً واحداً وتبني أحداث حياتها الصغرى في اتجاه هذه اللحظة المصيرية أما الرواية فتنتخب أهم المنعطفات.

لقد أدرك ادغار بو أهمية اللحظة النهائية الحاسمة التي تشكل نقطة الاستقطاب والتوتر وأوضح أن الكاتب الكبير يكتب قصته ابتداءً من النهاية التي على ضوئها تنظم كل أحداث القصة وحيثيات حياة الشخصية. والقارئ نفسه يفسر حياة شخصية وتطورها بدءاً من المصير الذي آلت إليه.

وتولي دراسات الحكمة أهمية بالغة لنقطة البداية: من أي واقع أو أي شيء تنطلق الأحداث وما هو الحدث البارز الذي سيكسر خط هذا التوازن وما هي التآزمات والتحولات التي تتفاعل مع حكومة برباط السببية لترسو

على النهاية المصرية التي وصفناها.

القصة الجيدة البناء لها بداية ووسط ونهاية. فالعقدة هي سير الأحداث من البداية حتى الذروة التي ترسم نقطة التحول الحاسمة في قلب حياة الشخصية من الشقاء إلى السعادة أو بالعكس. والحل هو السير بالحدث من هذه الذروة حتى النهاية.

ويركز أرسطو على بعض صفات الحكمة الحسنة البناء فيرى أنها ذات طابع جدلي تتغذى من الاختلاف والتنوع المحتمل في ظروف حياة الإنسان المتفرقة من جهة ومن الائتلاف الذي ينظم اللحظات المتفرقة في مشروع واحد له خطه ومآله ومعناه. ^(١٢) فالوحدة لا تعني الرتبة والاختلاف لا يعني تفتيت الحياة وتشظيها ذرات متفرقة. انطلاقاً من هذه الجدلية تدرس الرموزية كيف أن الروائيين في حركة نواسية بين قطبي هذه الجدلية. ذروة الفن عند بعضهم وحدة الحكمة ويناقشها المحكم المنطقي وقد بينا ذلك في دراسة عدد من قصص فؤاد كنعان (كل قصص مجموعة «قرب» والقصة الأولى من «أولاً... وأخيراً وبين بين»). ثم بينا كيف أنه بدل في استراتيجية بناء الحكمة ابتداء من القصص الثلاث الباقية. فكسر وحدة الحدث المصري المروي وبدأ يلم شتاته عبر الاسترجاع والحلم والتخيل. فحياة الإنسان ليست واحدة إنما هي مشروع انتظام في وحدة خط مصري والفعل الروائي هو القضاء الأفضل لتحقيق هذه الرؤية الواحدة. في الرواية نقرأ حياتنا ونبحث في شظاياها ونعثراتها عن خط المصير الذي يخلص العمر من الانسيال نحو التلاشي والعدم.

ويؤكد أرسطو على أهمية الصنعة التي تحكم نمو الأحداث التي لا ترتبط برباط التعاقب الزمني الخارجي «وماذا بعد؟» بل برباط السببية «لماذا حدث هذا بعد ذلك؟» في حياة شخصية روائية أحداث كثيرة متفرقة مشتتة في الفعل الروائي تنظم في سلسلة سببية انطلاقاً من قراءة معينة لها. حتى المؤرخ لا يستطيع أن يروي أحداث فترة ما في حياة شخصية دون أن يحدد لنفسه الضوء النهائي الذي على هديه يرتب الأحداث ويفسرها، وأرسطو أول من ميز المؤرخ الذي يروي ما حدث بالفعل من الفنان الذي يسري ما يمكن أن يحدث في حرية الانفتاح على الاحتمال والشمول مما يجعل كل قارئ يرى نفسه في ما يقرأ ^(١٣).

عملياً ماذا تقدم الدراسات الرموزية لواقع بناء الحكمة؟

نكتفي بالإشارة إلى بعض المطلقات:

- ثمة إعادة فهم لأهمية الحكمة في ربطها بمصير الإنسان ومساعدته وشقاؤه وترجمته بين المعنى والعدم.

- إن جدلية الائتلاف والاختلاف تفيء في آن معاً دراسة الحكمة الكلاسيكية التي نشدت الوحدة والحكمة المعاصرة التي شادت نفسها مشظلة على مثال حياة الإنسان المعاصر وكان حلماً أن تصور هذا التشظي دون أن تفقد وحدتها الخفية. وهي تترك للقارئ المعاصر الذي أصبح أنضج في معرفة البناء الروائي أن يكشف السلك الخفي الذي ينظم هذه الأحداث المشظلة. ^(١٤)

- ركزت الرموزية على الارتباط الضمني بين الزمان والحكمة فالإنسان يروي حياته ويشكلها في صورة مصري أو بضع محطات مصرية ليقرأها باستمرار ويعيد تشكيلها وتوجيهها.

وهكذا يستطيع الإنسان أن يروي لا الماضي الذي يسترجعه وحسب بل المستقبل الذي يستشرقه ويتخيله ويشكله كما لو كان حادثاً حقاً.

والدراسات المتطورة في هذا المجال ركزت على علاقة المصير بأبعاد الزمان الثلاثة وقاست سرعة الزمان الروائي الذي يمكن تسريعه عن طريق القفز «ومرت خمس سنوات» أو إيقافه وإعطائه امتداداً يقاس لا بزمان الساعات بل بزمان التجرية النفسية . فحادث الصراع بين الطروبي والأمواج لإتقاذ صياد في «الشراع» والعاصفة لحناً مينة يمتد ليحتل أكثر من ثلاثين صفحة .

وثمة تمييز بين الأحداث المنقطعة السريعة (ويمكن قياس الصفحات التي تحتلها) والأحداث المتصلة التي تحتل مساحة ضئيلة أكبر (ويمكن قياسها أيضاً) .

ونختم بالإشارة إلى نقطة متقدمة في دراسة بنية الحكاية في الحكاية الخارقة الروسية حققها فلاديمير بروب (١٩) ونشر إلى كثير من سوء الفهم والاستخدام لهذه الدراسة، إذ لا يمكن إسقاطها على كل أنواع الحكايات وبخاصة لا يمكن إقحامها في دراسة الرواية والقصة القصيرة، حيث البناء أكثر تعقيداً ويظل مفتوحاً على الاحتمالات، خلافاً للفرن الشعبي الحكائي حيث العناصر تخضع للقبولب جاهزة معينة وكأنها عناصر بناء البيوت المسبقة الصنع .

لابد من الاعتراف بتقصير وأضعف في دراسة الحكاية نظراً لأهميتها البالغة في الفن الروائي . ولا نغالي إذا اعتبرنا بناء الحكاية الطابع الذي يميز الخطاب القصصي وتكمن الخصوصية في نوع من التراكب المتلائم بين الخبر الذي يروي الحدث وقالب الحكاية الذي يتطلب بداية ووسطاً (فيه المقدمة) وحلاً . فاهمية الحكاية نسبة إلى الخطاب القصصي توازي أهمية عنصر الإيقاع نسبة إلى الخطاب الشعري .

التوجه الثاني: شعبي العالم الروائي

لا فعل دون فاعل . لا حدث دون شخصية تتحرك على مسرح ما في الحظ المصري الذي عرضناه في الحكاية . ويتجلى فعل الشخصية في واقع مكاني - وزماني - فكل وجود واقعي أو رمزي مرتبط ارتباطاً حقيقياً بالمثلث أنا (الشخصية) هنا (المكان) - الآن (الزمان) - يكفي أن أكتب «تركت الأميرة قصرها عصر ذلك اليوم» . . . لكي أطلق خيال المتلقي في عملية بناء طيف لامرأة من طبقة اجتماعية معينة تبدأ فعل انتقال من مكانها المتعارف عليه (القصر) نحو مكان آخر مفتوح على كل الاحتمالات منذ تلك اللحظة «عصر ذلك اليوم» التي تغلق زمن العيش في القصر لتفتح مغامرة في اتجاه آخر مفتوحة على كل الاحتمالات . . .

إن الحكاية هي التي تؤمن إدارة الحدث في إطار المصير وفي اتجاه معنى ما مقصود ومتوقع وتبني لهذا الحدث المصري العالم الذي يتجلى فيه وينكشف (شخصيات - فضاء مكاني - زمان) .

لقد أثار العالم الروائي الكثير من الجدل والتجاذب - فأصحاب المذاهب الواقعية والطبيعية الساذجة ظنوا أن العالم الروائي ظل شاحب وانكماس للوجود الموضوعي الخارجي وغالباً ما نرى في بدايات قصة أو فيلم الإشارة إلى أن الأحداث المروية واقعية بمعنى أنها مروية كما حدثت فعلاً . . . نحن نعرف أن أي حدث لا يروى إلا على ضوء تفسير له وإعادة بناء . . . فحادث الاصطدام مثلاً لا يروى إلا إذا اختار الخبير إعادة روايته ليفسر مسئولية كل من الطرفين في بلوغ النتيجة التي أسفر عنها الحادث . . . أما عندما يتعلق الأمر بالزاوية الفنية فلا مجال لتناسي مسئولية الفنان في خلق عالم منقّى منتخب ومصنّف وأغنى بكثير من عالم

الأحداث المسطحة ذلك العالم الممكن، المحتمل، ذي الطابع الشمولي كما أشرنا إلى ذلك سابقاً في عرضنا مفهوم ارسطو للعقدة والحبكة. شخصيات العالم الروائي وأمكنته وزمانه تظل كائنات من كلام أو ألوان أو إشارات أو رموز (قصة، لوحة، فيلم...)، معها حاولت الاقتراب من الواقع. فالمادة التي صنعت منها هي مادة دالة رمزية. إن الكاتب صانع الكلمات، لا قدرة له على تمثيل الواقع إلا عبر الكلمات.

أما الغلو الآخر فهو في اتجاه الخيال والوهم والرمز. فمنذ بروز تيار «الرواية - الجديدة» التي عبر عن توجهاتها خير تعبير آلان روب - غرييه أكد الروائيون على أن الرواية لا تعني العالم الواقعي الخارج عنها إنما تهدف إلى أن تعني ذاتها. هناك الصحافة والتقارير الاجتماعية وغيرها لتصور الواقع أما الكاتب فيصور كتابته - لم تعد الرواية رواية مغامرة البطل في الواقع الخارجي بل مغامرة الكتابة نفسها. وقد دخلت الكتابة القصصية الحديثة هذا الأفق المغلق حيث لا يستطيع المتلقي أن يخترق هذا الإغلاق والغموض. فالقصة لا تعنيه هو ولا تعني الواقع الذي يعيش فيه بل تعني ذاتها. ولقد أعطينا نماذج في أطروحتنا على أنماط من هذا النوع مثل «المبتدأ والخبر» لإلياس خوري. (١٦)

هنا أيضاً لابد من التذكير أن الرمز وجد ليعني، ليدل على ما هو أبعد منه فهو كما أسلفنا دال (مادة) كلامية أو رمزية) ومدلول. إذا أخلقناه على ذاته خسر طاقته وقدرته على بناء صورة للذات والوجود كما حاولنا شرح ذلك في تعريف الرمزية. إن الروائي لا يعطينا العالم الموضوعي الواقعي مهما اقترب من الوثائق في أدبه ولا يعطينا عالماً وهمياً مقطوعاً عن الواقع. إن ما يقدمه لنا هو «شبه عالم» يخضع لقاعدة «كما لو» كان واقعاً قابلاً للفهم والتلقي - إن قاعدة «كما لو» هي التي تؤسس وجود العالم الروائي الذي يبينه الكاتب. من هنا ضرورة الجديدة في وصف هذا العالم وعناصر بنائه وقواعد المطابقة والتنافر في العلاقات التي يقيمها الكاتب بين عناصره.

الشخصيات - الزمان - المكان

تركز الدراسات الرمزية على أن كل شخصية هي صورة للشخص البشري المتعدد الوجوه والشخصيات والباحث عن ذاته الواحدة وهويته الواحدة عبر هذا التعدد. يرصد عالم الرمز كل عناصر بناء الشخصية في وصفها الخارجي والنفسي وفي اختيار الاسم واللباس والوظيفة والانتباه الاجتماعي والثقافي والأيدولوجي. كما يرصد شبكة العلاقات بين الشخصيات فيرسم ما يطبعها من انسجام وتنافر وما يطرأ على هذه العلاقات من تطور أو تراجع، ويراقب الرمزي تنقل وجهة النظر بين الراوي والشخصيات وما يتخللها من اندماج في الصوت والوجهة أو من تنافر.

نقدم جدولاً بشخصيات قصص جبران والعناصر التي تتكون منها ونبين دلالتها كمثال على هذا التوجه في الدراسات الرمزية.

عالم الفكر

الاسم والشهرة	تعيين بالاسم والشهرة	بالاسم فقط	لا تعيين
	١٢	٢٧	٣٥
لقب أو صفة	تعيين بلقب = (أفندي، بك،	بنتع مميز: للمجنون،	باسم الجنس
مميزة	(شيخ ..)	الكافر	الحبيبة - الكاهن - الشاعر
جنس	ذكور = ٣٧		إناث = ١٤
عمر	شيخ = ٢	كهول: ١٦	شبان: ٢٦ أولاد: ١
انتماء جغرافي	لبنانيون ٣٦	شماليون ٢٣	غير لبنانيين لا تحديد
	قرويون ٧	مليون ٥	(مصريون: ٢) ٢
انتماء ديني	مسيحيون ٣٠ مؤمنة ٢٢	مسلمون شيعية ٢	وثنيون ٢ ترحيليون ١
وطائفي			
وضع اقتصادي	اغنياء أو ملحقون بالسلطة	فقراء: فلاحون وشركاء	لا تحديد ١٤
	القائمة = ٢٠	= ١٧	
وضع عائلي	متزوجون = ١٨ أرامل = ٢	عازبون = ٢١	لا تحديد ٨
	عشاق = ٨ رعيان ٣	أم عاذبة ١	
مهنة	رجال دين ٨ أنبياء = ٢	أمراء وإقطاعيون = ٥	مزارعون كتاب = ٤ وعاة
			= ١٣
مستوى ثقافي	متقنون ثقافة تقليدية = ١٥	غير متقنين = ١١	لا تحديد = ١٧
	متقنون ثقافة ذاتية = ٨		
وصف خارجي	تحديد قليل جداً: جميل ١٠ / بشع ٤		لا تحديد
	وصف العينين ٣ الوجه ٨ الصوت ١٣ الجسم ٢		
وصف نفسي	تحديد وارد باستمرار ولكن باقتصاد كبير وفي علاقة تضاد		
	حياة خارجية سطحية / حياة داخلية - فرد وثورة / تقليد وطاعة - غير / شر		

عناصر الشخصية	قيمة مضافة إيجابية	قيمة مضافة سلبية
الوصف النفسي	ذات داخلية وشخصية طيبة	ذات سطحية - تقليدية - شريرة
الوصف الخارجي	جمال وظاهر يعكس الباطن الطيب	بشاعة وظاهر يبرز الباطن الشرير
المستوى الثقافي	البسطاء والمتفنون ثقافة ذاتية غير تقليدية	الجهلاء والمتعلمون علماً تقليدياً عافظاً
المهنة	الرعاة والزراعيون: صورة جيدة. الأتباء والمفكرين	الأسباط ورجال الدين والمفكرين والكتاب المزيفين
الوضع المالي	المشاق المازيرون والذين هجروا الزواج التقليدي من أجل الحب	الأزواج التقليديون الخاضعون لتقليد الزواج
الوضع الاقتصادي	الفقراء والماملون لكسب لقمة العيش.	الأغنياء الذين لا يعملون بل يعيشون من مالهم
الدين	أصحاب الإيمان الشخصي الداخلي الحر	المتشبهون تقليدياً ويحكم الوراثة إلى دينهم وطاعتهم
الانتماء الجغرافي	القرويون وأصدقاء الطبيعة	سكان المدن والأماكن المميزة (قصور - اديرة) محبو الرفاهية.
العمر	الشباب من ١٦ إلى ٢٢ سنة أو الكهول غير التقليديين	الكهول التقليديون
الجنس	النساء ذوات صورة إيجابية مع الرجال أصحاب الحياة الداخلية	الرجال التقليديون المستبدون من النظام القائم
الاسم والشهرة	الاسم المعين لصفة مميزة: مجنون، كافر. . .	الاسم والشهرة وأصحاب الأوضاع المستقرة
اللقب وبعض السمات المميزة	بعض الصفات المميزة وهي سلبية في نظر عامة الناس (مجنون)	أصحاب الألقاب: بك، أفندي. . .

البارز من هذه الجداول وجود رؤية متكاملة تتجلى في كل شخصية من الشخصيات بحيث لا وجود لشخصية ولا فهم لمعانها إلا من ضمن نظام الشخصيات العام والقيمة المضافة التي تطعيمهم سلباً أو إيجاباً .
عبر الوجود المتعددة للشخصيات والعناصر التي تكونوا منها ، يشكل الكاتب صورة الإنسان في ارتباطه بالمجتمع وبالزمان والمكان .

والبارز أيضاً وجود وجهة نظر محورية يخلق جبران شخصيات لتعبر عنها وتمثلها ويختار وجهة نظر مناقضة ومعادية يصيب عليها نعمته وقدره . فهو مع الإنسان القريب إلى الفطرة والطبيعة الذي يتعلم من التجربة والتأمل لا من الكتب المورثة والتقليدية وهو مع الإنسان الذي قيمته لا في ما يملك من مال وجاه وسلطة بل تتمثل هذه القيمة برهافة حسه وعمقه وذاته ٩٩ . . .

ويلاحظ الدارس أن جبران حاول تصوير شخصيات متممة إلى واقع جغرافي محدد هو واقع لبنان الشالي الذي ولد فيه والذي يطمح إلى رؤيته ، يثور على واقعه وتقاليده . من هنا اختياره لأسماء أمكنة وأشخاص منسجمة مع الواقع . إلا أن الأيام بالواقع يبقى شاحبا لأن جبران صاحب مذهب فكري - روحي - اجتماعي يحاول التبشير به والثورة على المفاهيم السائدة . ويفهم الدارس لماذا مرّ جبران بالقصة القصيرة الواقعية - ذات الطرح الفكري دون أن يستقر في هذا النوع من التعبير بل فضل عليه المثل (البنفسجة الطموح - المجنون . . .) ولقد حل هذا النوع من القصص رؤية شاملة تنطبق على كل زمان ومكان .

تميّز الدراسات الرمزية بين الشخصيات المسطحة البسيطة النموذجية وقد تقترب أحياناً من الدور وتنتهي مع الوظيفة التي تؤديها كما في الحكاية حيث لا أبعاد شخصية ذاتية بل مجرد دور وبين تلك الشخصيات المعقدة المركبة ذات الأبعاد العميقة خاصة تلك التي يستكشف أبعادها بعض أنواع الخطاب التي سنعرف بها (المناجاة الداخلية والخطاب غير المباشر والحز وتيار الوهي . . .) وثمة ميل واضح عند القصاصين المعاصرين إلى تصوير شخصيات متعددة ليست في الحقيقة سوى صور لشخصية واحدة . في «موسم الهجرة إلى الشمال» يعترف الراوي صراحة أن مصطلحي سعيد هو وجه آخر له وعدو في آن واحد ، يتباهى به وينفصل عنه في آن معاً وسنورد لاحقاً مقطعاً يظهر فيه هذا التباهي .

هذا البناء المركب جلي أيضاً في رواية مؤسس الرزاز «متاعاة الأعراب في ناطحات السراب» حيث ينضم حسين وشخصيتين واحدة تمثل الذات الخارجية المنغمسة في المجتمع وأخرى تمثل الذات الداخلية المغترية عن هذا المجتمع ، واختيار اسم «حسين» واضح في هذا الاتجاه حيث يصبح البطل حسن الأول ثم حسن الثاني - ويبلغ بناء الشخصية المركبة ذروته عندما يلدور القسم الآخر من الرواية حول «العالم البديل» وله شخصيات - ولكن سرعان ما يكشف القارئ أن بطل العالم البديل آدم حسين إن هو أيضاً إلا وجه من وجوه حسين ويشير الكاتب صراحة في استهلال بعض الأقسام إلى المحلل النفسي يونغ وإلى الانقسام والبعيد الميتولوجي - الأسطوري . وهنا لا يمكن الفصل بين الشخصيات والمكان والزمان - فالبطل عبر اختلاف الأمكنة والعصور واحد رغم تعدد وجوهه وتشظي هويته .

لقد بينا في أطروحتنا عن القصة اللبنانية أن رؤيتين للشخصية الإنسانية تتجاوزان عالم هذه القصة : قصة ذات بعد ميتولوجي تمجّل من الذات الإنسانية باحثة عن المصالحة مع الذات التي عرفتها في زمان أصيل أولي

لم يشوهمها التبدل وفي مكان عدي - فردوسي - لا يتسرب إليه الشعور بالضيق والتشرد والغربة . أهم ممثلي هذا المنحى هم مارون عبّود في كل أقاصيصه وأملي نصر الله ويوسف حبشي الأشقر في «الأرض القديمة» ، «وجوه من الأرض القديمة» «وآخر القدماء» والعناوين وحدها كافية للتعبير عن التوجه المذكور . ونذكر أيضاً محمد عيتاني في «أشياء لا تموت» حيث تتجلى أروع صورة لبيروت القديمة (رأس بيروت والحمرام . . .) أما المكان النموذجي للآخرين فهو القرية اللبنانية بأرضها الأليفة الطيبة زمن النعمة والبركة والمصالحة مع النفس في عهد السلف الصالحين . . . يقابل القرية مكان الغربة والضيق وفقدان الذات الأصلية وهو إما المدينة حيث القرش السطحي المغمس بالترتّف والتزلف وأما المهجر حيث «يربح الإنسان العالم ويخسر نفسه» ولا يبقى له من زمن البركة إلا الذكرى ونجوى الأيام بالمجاهد إهداء الهوى والثلاثي .

أما الخط الآخر في رؤية الإنسان والواقع فتركز على القصة التحليلية النفسية ، والإنسان الذي تبنيه إنسان مثل ، خاتل ، مقنع ، تضعه القصة على حك لتفضحه وتعريه وتمزق قناعه وتضحه في مواجهة مرّة مع الموت أو القتل الذريع أو فقدان ما ظنه ثابتاً لا يمسّ . يمارس الفنان في هذا التوجه رسالته في فضيح مكان السقوط في الإنسان وتظهره من تسلطه واستقالته من وعيه وحسه النقدي فيكون وهي الطابع الفاسح للوجود ثمن المعاناة . واضح أن العالم القصصي من هذا المنطلق لا مكان فيه للبطل وللزمان المجيد السعيد ولا للمكان المشهي والمختار ، مكان الراحة والفرح . يمثل هذا التوجه توليف يوسف عواد وخليل تقي الدين وفؤاد كنعان ويوسف حبشي الأشقر في بعض مجموعاته : «ليل الشتاء» - «المظلة والملك وهاجس الموت» ، وليلى بعلبكي وحسن داود وهدي بركات . . .

ونختتم هذا العرض الموجز لشبه العالم القصصي بالتأكيد على أن الأهمال الأدبية الخالدة هي تلك التي تقدم للبشرية أروع سجل لرؤاها للإنسان والوجود .

إن أدب كل شعب يخترن لأفراد هذا الشعب صورة ذاتهم من خلال نتاجهم ، يراجعون صورة ذاتهم ويعيدون تشكيلها يوماً بعد يوم وجيلاً بعد جيل انسجاماً مع ما يعترونه ثوابت هويتهم ومع ما يعتقدون أنه المصير الأكثر ملاءمة لهم . وما القصة في العمق إلا تظهير لصورة من صور المصير الإنساني . (١٧) فالإنسان مرمي في الوجود وفي المكان وفي الزمان في مواجهة يرى نفسه فيها وحيداً مستغروباً مستضعفاً . عندما يروي الإنسان مجريات الأحداث في الزمان أو يتخيل أحداثاً وينظمها في شريط على سبيل الاحتمال ، يمارس قدرة على تشكيل هذا الزمان وإعطائه صورة وبالتالي يحسن التوجه عبره نحو الأفضل أو توقع الأسوأ . وعندما يروي الإنسان أحداثاً يجعل لها فضاء ومسرحاً ومكاناً ينظم المكان المتصل المطلق الشامل ويتجدد في صور وأشكال يجعلها معنى : فالمكان إما أليف وإما وحشي معادٍ ، مكان السعادة أو الشقاء ، الواقع المر أو الحلم الدافئ ، الضيق أو المصالحة مع النفس والجماعة . والصورة الحقيقية التي ترسمها القصة هي صورة في الزمن - مكان إذ أن زمن السعادة والمعنى والمصالحة مع الذات غالباً ما يرتبط بالمكان الأليف والمشتهى والمنسجم مع مشروع الذات - وهنا لابد من التأكيد على أن الإنسان لا يستطيع أن يعرف ذاته ويتعامل معها إلا عبر صورة عن ذاته لها ما مضى ولها حاضر ولها مشروع وأفق مستقبلي ، الإنسان يروي سيرته أو سيرة الآخرين أو الجماعة التي ينتمي إليها عبر صور لهذه الذات يشكلها ويعيد تشكيلها انسجاماً مع هويته والمصير الذي يختاره لها كما أسلفنا .

إن التوجهين الأول والثاني ليسا غريبين على القارئ العربي. الجديدي فيها تقديم نماذج وصفية مدعمة بالبراهين ولجمال لصياغة نظريات غنية وهامة حول تنظيم الشخصيات والمكان والزمان إلا بعد أن نكثر عمليات التصنيف والجدولة والوصف. وننتقل إلى التوجه الثالث في الدراسات الرموزية حيث دفعنا هذا المنهج الوصفي بعيداً.

التوجه الثالث: النسيج القصصي أو الهيكلية القصصية

أنتوقف طويلاً عند هذا التوجه لأنه الأكثر تأخراً حتى في الدراسات الأجنبية. أما في اللغة العربية فما زلنا في البدايات كما سألين - إن الأسني. بنفيسيت لفت إلى أهمية التمييز بين أسلوبيين هامين في الكلام: أسلوب الخطاب (discours) وأسلوب الرواية (Histoire). في الأسلوب الأول يعبر المتكلم عن رأي ويناقش ويشرح مستخدماً لذلك صيغاً فعلية دون غيرها (المضارع، المستقبل...). وضماير معينة يتينا يستخدم الراوي في أسلوب القصر صيغاً فعلية معينة (الماضي الناجز: passé simple، والناسقص Imparfait...). وتوقف عند وجود نوعين من الماضي في اللغات الأوربية الماضي الخبري passé simple وهو يسيطر على الأساليب القصصية من حكاية ورواية وقصة قصيرة والماضي الأكثر Passé composé ونزاه في الأساليب الإقناعية وفي العرض والشرح... انطلاقاً من التمييز الذي قام به بنفيسيت بني هارولد فاينريش نظرية هامة متكاملة في كتاب بعنوان «الزمن» (Le temps). بدأ هذا العالم المثاني بملاحظة مئات النصوص ورصد العلامات النصية المختلفة التي تتكرر في بعضها وتختفي في البعض الآخر. ففي رواية ما تكون المقدمة (أو التمهيد) مكتوبة بأسلوب العرض والشرح حيث يعبر الكاتب عن رأي وموقف وحيث الكلام مرتبط بزمن الكتابة الحاضر الذي يطلق منه الكاتب لمخاطبة القارئ. أما زمن الفعل الطاعلي على مثل هذه المقدمات فهو المضارع (الحاضر والمستقبل) وذلك الماضي غير الروائي... Passé composé وما أن يبدأ الكاتب روايته حتى يتغير الأسلوب فيسيطر نوعان من زمن الفعل الماضي الناجز passé simple والماضي الناسقص Imparfait. مع ضماير غالبة إذا كانت الرواية بصيغة الغائب وضماير المتكلم إذا كانت بصيغة المتكلم. وقد لاحظ أيضاً أن بعض الظروف والحروف الدالة على الزمان الماضي وعلى المكان البعيد تواكب الأسلوب الخبري - الروائي وتغيب في حالات الحوار المباشر والسياقات الإقناعية. ويخلص فاينريش إلى القول بوجود عالمين مختلفين: عالم يعلق عليه ويشرح ويبين، نبدي فيه رأياً ونقف منه موقف المحلل والمعلل وعالم نرويه، تفصلنا عنه مسافة تطول وتقصّر في الزمن، نقف منه موقف الراوي المطلّ من حدوده غير الملتزم به التزاماً مباشراً ومتوتراً. (١٨)

إلا أن فاينريش سارع إلى توضيح مسألة التداخل بين الموقفين: فالعبر عن موقف بالشرح والتعليق قد يضمن عرضه مقاطع سردية كما أن الروائي يضمن سرده مقاطع ذات طابع إقناعي تتجلى في إيقاف السرد لإدخال تعليق أو تعبير عن رأي شخصي وأكثر ما يتجلى التداخل في أساليب الخطاب من حوار ومناجاة وخطاب غير مباشر عادي وحز كما سنبين - غالباً ما يضمن الراوي سرده مقاطع حوارية تختلف فيها الضماير وأزمة الفعل والإشارات الزمنية والمكانية.

لقد استطاع فاينريش بملاحظاته الثاقبة أن يشد أبصارنا إلى جسد النص، إلى المادة اللغوية لنراقب

علاماتها وتغير خيوطها متينين أن وراء كل خيط من خيوط هذا النسيج وظيفة مختلفة لا يمكن التغاضي عنها في التحليل. بتعبير آخر أعاد على أسامنا تأكيد أهمية الدال في توجيهنا عبر عالم النص. إن لفظة «دال» هي بصيغة اسم الفاعل يعني أنها دليل ممتاز لنا على دروب المدلول أو المعنى فهل يعقل أن نخطب خطبا عشواء والدليل بين أيدينا؟ يكفي أن نقرأ مقدمة توفيق يوسف عواد لمجموعته القصصية «الصبي الأخرج» لنلاحظ أن أسلوب هذه المقدمة يعتمد الشرح والعرض والإقناع أما العلامات النصية فكثيرة. تكثر في هذه المقدمة الجمل الاسمية «فالقصة إذن هي اليوم المظهر الأكمل للأدب، لأنها وإن كانت نوعاً من أنواعه فهي تستوعب غرض كل الأنواع. نغم التمثيل، وتضم الملحمة، وتضم الشعر إلى حد...»^(١٩) فالجمل الاسمية تهدف إلى التعريف والتبيين وفيها علامات للاستنتاج «إذن» وأخرى للتعليل «لأن» وإذا صارت الجمل فعلية فهي جمل في خدمة التفصيل وفعلها في المضارع. أما الضائرة فموزعة بين أنا الكاتب والمخاطب الذي يمثل القارئ الذي يترجمه إليه الكاتب ليفسر له ويقنعه ويبين له.

«إن تاريخ الجنس البشري سلسلة قصص. والله خلق الإنسان في قصة. هل رأيت أروع من قصة الخلق؟...»^(٢٠) في هذا المقطع يتواصل الأسلوب الإقناعي التوكيدي «إن» من خلال الجملة الاسمية وتبرز هنا الجملة الإنشائية بأسلوب الاستفهام وهو سؤال العارف. بالطبع لا وجود لمثل هذه الجمل الإنشائية (استفهام، تعجب...) في المقطع السردى كما سنرى.

السرد والوصف

إذا قرأنا قصة «الصبي الأخرج» نفسها نلاحظ أن النسيج القصصي يختلف باختلاف الخيوط التي يحويها الراوي لتنمو القصة.

«فلما أظلم الليل وهم بالرجوع إلى الكوخ، دنا منه وراء المدرسة المعازارية، في ذلك الطريق الموحش، ثلاثة صبيان، الكبير فيهم من سنه، وما كاد يراهم مقبلين نحوه حتى ارتعد، كأن إلهاماً نزل عليه بأنهم يريدون به شراً وكانوا يغنون ويلوحون بأيديهم في الفضاء، وزعيمهم ذو القمباز الطويل ينفخ بأنفه كالحيوان.

وقف الأخرج على رجله الصحيحة، وأدار وجه صندوقته إلى حائط المدرسة وانتظر. فتقدم الزعيم ونظر يميناً وشمالاً، ولما تبين من أن أحداً لا يراه صنع التاجر الصغير على وجهه صفة طاش لما دماخه في رأسه، وهجم الثلاثة على الصندوق، فنهبوا أكثر ما فيها وأطلقوا سيقانهم للريح، يزدردون الحلويات ويقهقهون.»^(٢١)

نلاحظ في هذين المقطعين السريدين سيطرة الفعل الماضي الناجز سيطرة كاملة. إنه فعل الحركة والحدث. بواسطته تنمو الحادثة وتطور وتتعد حتى تمجد طريقها إلى الحل، يواكب الفعل الماضي ضمير الغائب ويخلو المقطعان من الجمل الاستفهامية والتعجبية ومن الإشارة إلى واقع التكلم وزمنه كما في المقدمة. يرى فايريش أن الحدث الذي يروى بصيغة الماضي الناجز يحتل الواجهة^(٢٢). لا قصة دون رواية أحداث تنمو وتتطور وتتسارع لتحقق مصير الأبطال إلى السقوط أو الانتصار كما بينا ذلك في دراسة عملية الحيك. حتى المقاطع السردية فلا تتأثر بترابته وعلى وتيرة واحدة فالراوي يستخدم تقنية الإبراز وتوزيع مساحات الضوء. في الجملة

المزدوجة «لما أظلم الليل وهم بالرجوع إلى الكوخ/ دنا منه ثلاثة صبيان...» فعل دنا ييا يثني به من شر قادم يبرز من خلال استناده إلى خلفية الليل المظلم والشعور بالحاجة إلى العودة إلى الكوخ. والإبراز نفسه موجود في العبارة التالية: «وما كاد يراهم مقبلين حتى ارتعد...» «ما كاد.../ حتى...» تؤمن أيضاً خلفية للحدث الموضوع في الواجهة وهو الارتعاد... وكذلك يتجلى الإبراز في قولنا نيقن من أن أحداً لا يراه/ صنف التاجر الصغبر...»

أما أهم ما يولر عنصر الإبراز من خلال توزيع الضوء بين خافت في الخلفية وياهر في الواجهة فهو تواتر الجمل بين وصفية وسردية أو العكس سردية فوصفية. ما يبرز ارتفاع الأخرج هو الخلفية الوصفية «وكانوا يفتنون ويلوحون بأيديهم في الفضاء، وزعيمهم ذو القميص الطويل يفتح بأنفه كالحيوان» - إن الجملة الوصفية لا تنقل الحدث بل الهشبة والإطار المكاني - الزماني - حتى إذا نقلت حدثاً فتضمه في الخلفية كوضع يرافق الحدث الأساسي ويضيئه. هذه الجملة الوصفية مؤلفة من كان + المضارع أو الصفة - الخبر إذا كان الوصف في إطار الماضي - وقد تكون الجملة الوصفية عرضاً حياً مباشراً تصويرياً لمشهد يؤدّ نقله كشاهد حيّان كما هو الحال في نقل المباريات الرياضية وهذا ما يسمى بأسلوب الريبورتاج - وعندنا أمثلة كثيرة على هذين الأسلوبين في الوصف، في هذه القصة حينها.

«وكان العم إبراهيم يموي تحت العصي المتراكمة عليه عواء الكلب الذي أصابه الصياد خطأ، ويتململ ويبدف، ويحاول النهوض ولكن عبثاً. إنه كسيح. وكان يلحق زاحفاً بالأخرج من زاوية إلى زاوية... فيشتد عراؤه، ويختلط بقصصات الرعد في الخارج وقهقهات تنكات الكاز على سطح الكوخ في تلك الليلة الليلاء.» (٢٣)

لهذا المشهد القصصي علاماته: تفتحه «كان» الناقصة تكملها أفعال مضارعة ترصد حال الجلال الذي أصبح ضحية وانقلب عليه السحر. المهم أن نستند إلى السيجج النهي لبدلنا على نوع الاستراتيجية المستخدمة وإلى الانتقال من السرد إلى الوصف.

أما أسلوب الوصف كشاهد حيّان فنراه في أول القصة:

«في الثالثة من عمره، على وجهه بقع من الغبار المزمّن وأحاديث من الدل، يجر، طول النهار وقسماً من الليل، رجله العرجاء...» أو «في حيّ قرن الشياك، على مسافة ربع ساعة من مشية تحليل العرجاء، كوخ حفير جدرانه من أخشاب صنابير الكاز، وماركات الشركات لاتزال مخفورة عليها بالأهر والأزرق والأسود، بعضها محفوظ سالم، والبعض الآخر أكلت ثلاثة أرباعه السنون...» (٢٤) ينقل الراوي صورة حية للكوخ مسرح الحدث الأساسي...

وللمقاطع الوصفية مكانها في هندسة القصة فغالباً ما تحتل أول القصة لتؤمن عرض المكان والزمان والشخصيات وترسم البداية الهادئة هداماً يسبق عاصفة الحدث الذي يأتي ليكسر هذا التوازن ويطلق مرحلة التعقيد. هكذا يستهل جبران قصته «البنفسجة الطموح».

«كان في حديقة متفردة بنفسجة جميلة الثنايا، طيبة العرف، تعيش قاتعة بين أنرابها وتبايل فرحة بين قانات الأخشاب.

ففي صباح، وقد تكلمت بقطر الندى، رفعت رأسها ونظرت حوالها فرأت وردة تتناول نحو العلاء بقامة هيفاء...» (٢٥) كانت البنسجة رمز التواضع والقناعة والسلامة حتى ذلك الصباح الذي أوقف زمن القناعة ليفتح أفقاً جديداً من المغامرة والتطلع إلى تحطيم الذات نحو قامة جديدة... .

وقد يأتي الوصف في الخاتمة ليقفل القصة كما افتتحها على وضع جديد استقر عليه مصير الشخصية. يمثل هذا النوع من الوصف تنتهي قصة «الصبي الأرجح» الذي تجاوز عاهته وانتصب جباراً سيد ذاته من خلال وصف ظله: «وأما الشارع فمقفّر، ليس فيه إلا ظل الأرجح يلقيه المصباح الكهربائي المعلق على محطة الترامواي. ظل طويل، مستقيم، تقدم الأرجح في المشي زاد في طولهِ واستقامته، وأختفت منه العرجة... حتى خيل إليه أن أوله عند رجله العرجاء، وآخره معلق بتلك النجمة المرتجفة التي انقشعت عنها الغيوم في أفق السماء». (٢٦)

الخطاب المباشر وغير المباشر

يختار الراوي أن يوقف الحديث عن الشخصيات وعن أفعالهم ليركّز لهم الساحة ويحتلوا الواجهة ويعبروا بالحوار أو بالمشاهدة عن أفكارهم وعواطفهم ومستواهم الفكري والاجتماعي والايديولوجي باللغة التي تلائم طباعهم. يكون هذا التعبير بأشكال مختلفة لكل منها علاماته النصية.

الحوار

ينبه الراوي القارئ أو السامع إلى الانتقال إلى نوع جديد من عناصر القصة هو الخطاب المباشر. فثمة مقدمة للحوار فعلها السردية (قال، أخاف، همس... إلّا أن مضمونه يعبر عن الإعلان. يرافق هذه المقدمة علامات أخرى مطبعية كالنقطتين والشرطة والمزدوجين أحياناً وتلك الفسحات البيضاء التي تطلعا في الحوار السريع الذي يتبادلّه شخصان أو أكثر.

أما أهم العلامات فهي نصية: الجمل غير سردية تكون اسمية وأحياناً استهوائية أو تعجبية أو طلبية وإذا كانت فعلية فالغالب فيها هو المضارع والأمر أو ذلك الماضي غير السردية. فالشخصية تعبر عن أفكارها، تعرضها، تشرها وتريد الإقناع. ويرافق هذا النوع من الخطاب ضياعاً محددات هي المتكلم والمخاطب وبعض الإشارات الزمنية والمكانية الدالة على الحاضر وعلى القريب (هنا، الآن... إلّا) أو على المستقبل (سوف...).

في مطلع رواية الطيب الصالح «موسم الهجرة إلى الشمال»، يعود الراوي من انكلترا إلى السودان ويدور حوار بينه وبين أهل بلده:

«وقال أبي: «هنا مصطفي».

وسأني ود الرئيس: «هل صحيح أنهم لا يتزوجون ولكن الرجل منهم يعيش مع المرأة بالحرام»

وسأني محجوب «هل بينهم مزارعون؟»

وقلت له: «نعم بينهم مزارعون وبينهم كل شيء». منهم العامل والطبيب والمزارع والمعلم مثلنا تماماً. (٢٧)

عالم الفكر

نلاحظ أن حوار كل شخصية مثل نفسيتهما واهتماماتها ووضعها الفكري. . . وفي بعض الحوارات يعمد الراوي إلى إنطلاق الشخصيات بلغة الحياة اليومية لمزيد من الواقعية والتمييز بين لغة الشخصيات التي لها استقلاليتها.

المناجاة

للمناجاة مقدمة توضح أن الكلام غير موجه لمخاطب بل إلى الذات. إنه حوار مع الذات «مونولوج». أفعاله: قال في نفسه، خاطب نفسه، تسامح. . .

يلي المقطع الذي أوردناه من الطيب الصالح هذه المناجاة:

«وأثرت إلا أقول بقية ما خطر على بالي: «مثلنا تماماً. يولدون ويموتون وفي الرحلة من المهمل إلى اللحد يعلمون أحلاماً بعضها يصدق وبعضها يخيب. يخافون من المجهول، وينشدون الحب، ويبحثون عن الطمأنينة في الزواج والولد. . .» لم أقل لمحجوب هذا، وليتي قلت، فقد كان ذكياً. خفت، من غروري، إلا يفهم»^(٢٨)

هذان النوعان من الخطاب المباشر يوفران الحيوية والصفة التمثيلية للسرد ويصوران النفسية. وإذا كثرت نسبتها في نص قصصي مال إلى التمثيلية المسرحية وغالباً ما يوظف هذا النوع من الخطاب المباشر في خدمة القصص ذات الأضاربع الفكرية الذهنية التي يرد الكاتب عرضها والدفاع عنها (بعض قصص جبران وبوسيف حبشي الأشقر وتنجيب عصفور. . .) وثمة نوع آخر من الخطاب المباشر يدعى المناجاة الداخلية، أكثر الروائيين والقصاصون المعاصرون من توظيفه في تصوير ما وراء الوعي وعوالم اللاوعي. ما يميز المناجاة الداخلية من المناجاة العادية هو طابعها الفجائي الذي لا يمهد الراوي فيه للانتقال من السرد إلى الخطاب بمقدمة ما. يخفي الراوي ويحتل الشخصية مكانه وتستعير صوته لتنتقل لنا لا كلاماً منظوقاً كما في أنواع الخطاب المباشر الأخرى بل ذلك التعبير الصاعد من الأحقاد ومن المشاعر الحارة المباشرة التي لم تخضع لمصفاة الوعي المعادل. تدخلنا الشخصية تيار وعيها الداخلي ولا وعيها لنشهد مباشرة ما يتخلج في داخلها. براعة هذا الأسلوب تكمن في أنه يعطينا الانطباع بأننا نواجه الشخصية بيا تعيشه وراء الكلام. وفي ما عدا ذلك يحتوي على العلامات النصية الواردة في المناجاة.

في «موسم الهجرة إلى الشمال» يتحدر مصطفى سعيد ويوصي الراوي بزوجته وابنته. ويماني الراوي من الصراع بين الأمانة للوصية والحب الصامت الذي يحس به نحو حسنة زوجة مصطفى. إلا أن هذه الأخيرة تجر على الزواج بشيخ، مزواج هو ود الرئيس فتقتله وتقتل نفسها وتترك الراوي مزقاً وهل أكثر ملامة من المناجاة الداخلية لتصوير ما يمانيه من التمزق:

«العالم فجأة انقلب رأساً على عقب. الحب لا يفعل هذا. إنه الحقد. أنا حاقد وطالب ثأر وغريمي في الداخل ولأبد من مواجهته. ومع ذلك لاتزال في عقلي بقية تدرك سخرية الموقف. إنني ابتدىء من حيث انتهى مصطفى سعيد، إلا أنه على الأقل اختار وأنا لم اختر شيئاً. قرص الشمس ظل ساكناً فوق الأفق الغربي زمناً ثم اختفى على عجل. وجيوش الظلام المعسكرة أبداً غير بعيد وثبت في لحظة واحتلت الدنيا. . . أنا

وحدي، لا مهرب، لا ملاذ، لا ضمان. علمي كان حريصاً في الخارج، الآن قد تقلص وارثه على أعقابهِ حتى صرت العالم أنا ولا عالم غيري. أين إذن الجلود الضاربة في القدم؟ أين ذكريات الموت والحياة؟ ماذا حدث للقاتلة والقبيلة؟ أين راحت زغاريد عشرات الأعراس وقيضانات النيل وهبوب الريح صيفاً وشتاءً من الشمال إلى الجنوب؟ الحب؟ الحب لا يفعل هذا. إنه الحق. . . المفتاح في جيبي وغريمي في الداخل على وجهه سعادة شيطانية لا شك؟ أنا الوصي والعاشق والغريم؟

«أدبرت المفتاح في الباب فافتتح دون مشقة. . .» (٢٩)

نلاحظ كيف أن هذه الجملة الأخيرة سردية تنقل حدثاً خارجياً ينمي الحادثة الأساسية، أما المقطع السابق فهو مقطع شعري فيه فوضى منظمة محسوبة تعبر بأسلوب إنشائي عن أحياق شخصية الراوي الذي أصبح مسكوناً بهاجس مصطفى سعيد الذات الأخرى له يشده إليها تمه وصراع في آن معا.

نشير هنا إلى أن جاييس جويس ذهب بعيداً في استخدام هذه التقنية وفي الأدب الحديث والمعاصر كثيرون جداً هم الذين استخدموها في استكشاف اللاوعي وأحياق الذات: نجيب محفوظ، يوسف إدريس، سلوى بكر، زكريا تامر، مؤنس الرزاز، أملي نصر الله، فؤاد كنعان وغيرهم كثيرون. . .

الخطاب غير المباشر

يقف هذا النوع من الخطاب بين الخطاب المباشر والسرد فهو ليس نقلاً أميناً وثائقياً لأقوال الشخصيات فالراوي ينقل كلام الشخصيات بأسلوبه هو فيلخص ويخضع الكلام لفته هو ووجهة نظره. فالقدمة موجودة ولكن دون النقطتين والمزدوجين. والضمير الغالب هو الغالب للمثل حضور الراوي.

«قال أبي إن مصطفى ليس من أهل البلد، لكنه غريب جاء منذ خمسة أهوام، اشترى مزرعة وبنى بيتاً وتزوج بنت محمود. . . رجل في حاله، لا يعلمون عنه الكثير. . .»

«أسئلة كثيرة رددت عليها حسب علمي. دهشوا حين قلت لهم أن الأوربيين، إذا استثنينا فوارق ضئيلة، مثلنا تماماً، يتزوجون ويربون أولادهم حسب التقاليد والأصول ولم أخلاق حسنة، وهم عموماً قوم طيبون» (٣٠)

نلاحظ في هذين المقطعين نقل الراوي للتراث بشيء من السرعة وأمانة للمضمون لا لأسلوب الكلام وملاءمته لحال المتكلم. هذا النوع من الكلام خطاب صيغ في أسلوب السرد.

الخطاب غير المباشر الحر

هذا النوع من الخطاب يشترك والخطاب غير المباشر العادي في أنه قد يتضمن جلاً إنشائية استهنامية وتعجبية وجملاً اسمية أو فعلية فعلها في المضارع. وهو في ذلك يقترب من المناجاة الداخلية لأنه يصور عالم ما وراء الوعي وتيار الوعي الداخلي. أنه ينقل أحاسيس الشخصيات قبل أن تنظم في كلام منطقي منسق ومنطوق. أما الخصوصية في هذا الخطاب فهي من حيث الشكل في أنه يأتي دون مقدمة كما في الخطاب غير المباشر وأن الضمير الطائفي فيه هو ضمير الغائب لا المتكلم كما في المناجاة الداخلية. أما أبرز ما يميزه من

التدخل يشكل جسماً غريباً خاصاً: زمن الفعل هو المضارع أو سائر أزمنة الخطاب المباشر أما الضمير فهو ضمير التكلم المقرد أو الجمع أو صيغة ذات صفة عامة، شاملة مثل المرء، الناس... أما المضمون فهو تعبير عن رأي أو تعليق كثيراً ما يشي بتأملات الكاتب وموقفه الشخصي من الوجود...

في «الأجنحة المتكسرة» يوقف جبران السرد ويثبت آراء خاصة على شكل تأملات وحكم:

«لكل فتى سلمي تظهر على حين غفلة في ربيع حياته وتجعل لانفراده معنى شعرياً وتبدل وحشة أيامه بالأنس وسكينة لياليه بالأنغام» (٣٣)

«إن الجبال سر تفهمه أرواحنا وتفرح به وتنمو بتأثيراته أما أفكارنا فتقف أمامه محتارة محاولة لتحديه وتحسده بالألفاظ ولكنها لا تستطيع...» (٣٤)

«إن المرأة التي منحتها الآلة جمال النفس مشفوعاً بجمال الجسد هي حقيقة ظاهرة غامضة نفهمها بالمحبة ونلمسها بالظهور، وعندما نحاول وصفها بالكلام نخفي عن بصافتها وراء غيباب الحيرة والالتباس...» (٣٥)

«إن آمال الآله تكون في أكثر المواطن مجلبة لشقاء البنية» (٣٦)

إن هذه التدخلات معروفة خصها الدارسون بكثير من الأبحاث وقد تكون عبثاً على القصة تنقلها ومحل بالعقد الذي يتم بين الراوي والقارئ فيختلط زمن الترويح بزمن الحقيقة. ولكنه استخدم استخداماً فنياً ووضع في خدمة السخرية عند كتاب مثل ديرو ومارون عيود وغيرهما...

خلاصة واستنتاجات

يقول م. فايرول إن هذا المنحى في دراسة الخطاب القصصي من خلال العلامات النصية هام جداً ولكنه مازال في بداياته (٣٧) على الرغم من الدراسات العديدة التي أشرنا إليها من مثل تلك التي قدمها فانيريش وجساروجويت (٣٨) وغيرهما. فهاذا ترانا نقول فيما يخص اللغة العربية؟ الواقع أن المشتري الكبير اتدريه ميكال حاول استخدام نظريات فانيريش في دراسة «عجيب وغريب» إحدى حكايات ألف ليلة وليلة. ولكنه خلص إلى استحالة تطبيق هذه النظريات لأن نظام زمن الفعل في اللغة العربية مقتصر على التضاد بين الماضي والمضارع والماضي لا ينقسم إلى أزمنة مختلفة تولد تقنية الإبراز وتوزيع الضوء بين الواجهة والخلفية. وذهب إلى أن النص القصصي عملية إبراز مستمر لأن الماضي هو الذي يطغى وكل الأحداث تحتل الواجهة. (٣٩) ما أغفله أ. ميكال هو أن نوع النص الذي تناوله يحتم مثل هذا الميل إلى الأحداث البارزة المتسارعة والتي تحتل الواجهة. لأن الأدب الشعبي وأدب الأطفال والقصص البوليسية وسائر قصص المغامرات تتوجه إلى جمهور معين من الأطفال والشعب المتوسط الثقافة. وهذا الجمهور يتم بالحدث: ماذا حدث؟ وبعد ذلك ماذا حدث؟ بالطبع سيكون عنصر السرد هو الأغلب وإذا مارسنا عملية الإحصاء بتبين لنا بشكل واضح أن هذا العنصر هو الطاسي. وقد عمدنا إلى دراسة عدد كبير من النصوص المختلفة جداً واستنتجنا أن نظرية فانيريش قابلة للتطبيق على اللغة العربية شرط أن نرصد أساليبها الخاصة في إدارة عملية القص. فكما بينا تستطيع «كان» مع المضارع أو الصفة أن توهم الوصف والخلفية التي تبرز أحداث الواجهة كما بينا أن المضارع حاضري في السيج القصصي وهو مؤشر هام يدلنا على الانتقال بين أنواع الخطاب وفقاً لأغراض فنية. ونشير هنا إلى مصطلح أكد عليه غرياس وبين إنتاجيته هو مصطلح Isotopie الذي يرصد في الخطاب طابع المشاكل والوحدة والتجانس فما إن ينكسر هذا الطابع حتى يبدأ شكل آخر من الخطاب له أيضاً تجانسه ووحده وهذا ما بيناه في دراسة السرد والوصف والحوار والمناجاة الداخلية والخطاب غير المباشر

الحز والتدخل . . . إن مجموع العلامات النصية في البنية الدالة هو الذي يشكل تجانس الخطاب .
لقد مارسنا هذا التوجه في دراسة القصة وكان التطبيق على «دمشق الحراق» لتركيا تامر^(٤٠) . وعلى القصة القصيرة اللبنانية من بداياتها مع سليم البستاني حتى المرحلة الراهنة^(٤١) .
أما المنهج المتبع في الدراسة التطبيقية فتوجزه بالمراحل الثلاث الآتية :

١- رصد كل عنصر من عناصر النسيج القصصي انطلاقاً من العلامات النصية في البنية الظاهرة للنص وضبط حركة كل علامة من هذه العلامات في مختلف نصوص المدونة المدروسة . وفي الصفحات السابقة أمثلة عديدة على هذه الممارسة .

٢- قياس المساحة التي يحتلها كل عنصر من عناصر النسيج القصصي عبر دراسة إحصائية دقيقة في جداول تسهل عملية الوصف وتسمح بالمقارنة والتصنيف والاستنتاج . سنورد بعض الجداول التي أسفرت عنها أبحاثنا حتى الآن مشيرين إلى أن عدداً لا بأس به من الباحثين ومن طلاب الدراسات العليا سلك هذا الدرب وبدأت المقاربات الوصفية للنصوص الأدبية تتوسع كبقعة من الزيت .

٣- في المرحلة الثالثة تبدأ عملية قراءة النتائج وتفسيرها والبحث في وظيفة العناصر المدروسة وفي العلاقات التي تنشأ بينها . وهكذا تكون الأحكام التي نطلقها على أسلوب كاتب وعلى تطور نوع أدبي أحكاماً مبنية قابلة للإثبات والمقارنة مع نتائج أخرى .

الجدول الأول : عناصر النسيج القصصي في قصص سليم البستاني في «الجنان»^(٤٢) .
اعتمدنا الاختصار على الشكل الآتي :

س = سرد - و = وصف - ح = حوار - م = مناجاة - د = مناجاة داخلية - خ غ م = خطاب غير مباشر - خ غ م ح = خطاب غير مباشر حر - ت ك = تدخل الكاتب . اكتفينا برقم واحد بعد الفاصلة في حساب النسبة المئوية - في العمود الذي يلي اسم القصة حددنا عدداً للأسطر الإجمالي في القصة .

العنوان	عدد الأسطر	س. %	و	ح	م	د	خ غ م	خ غ م ح	ت ك
رعية من غير رام	٨٥	٢٥,٠	٢١,٠	٤٠,٠	٣,٥		٣,٥		٥,٩
زلفاء لريد	١٣١	٣٥,٨	٢٥,٢	٢٢,٩	٢,٣		٣,٨		٩,٩
خاتم وأمينه	١٧٧	٣٣,١	١٧,٣	٨,٧	٥,٥				٣٥,٤
النسبة العامة	١٤٤	٣١,٣	٢١,٢	٢٣,٨	٣,٨		٢,٤		١٧,١

يستوقفنا في قراءة هذا الجدول أمرين :

يغطي تدخل الكاتب في «غاتم وأمنية» نسبة لاقتة جداً تطفئ على سائر عناصر النسيج القصصي وتفوق تلك التي نجدها في القصتين السابقتين . وفي إنعام النظر نلاحظ أن التدخلات العديدة التي قطعت السرد هدفت إلى طرح مشكلة الزواج وتربية الأولاد وتبادل المصالح مما يتحو بهذه القصة نحو إبداء الرأي وكأنها مقالة اجتماعية . وهذا الميل إلى الوعظ والإرشاد رافق بدايات القصة وطبعها بطابعه .

أما الأمر الثاني فهو غياب المناجاة الداخلية والخطاب غير المباشر الحرّ غائباً تماماً . ويفسر هذا الغياب حرص الكاتب على تصوير سلوك الشخصيات الظاهر والواحي وتحاشي الغوص في أعماق النفسية مراعاة للقارئ البسيط وصاحب الذوق البدائي الميل إلى الواضح .

ونورد جدولاً ثانياً من مرحلة تمثل نقلة نوعية في مسار القصة هي مرحلة المهجرين جبران ومخائيل نعيمة . نضيف إلى الجدول الأول عموداً بعنوان «تيار الوعي» = ت و أحصينا فيه نوعاً من السرد المركز على حرارة الشعور الداخلي من تذكّر وتحليل . والسرد ليس هنا سرداً لأحداث خارجية بل يقارب نوحى الخطاب اللدني وصدناها : المناجاة الداخلية والخطاب غير المباشر الحر .

الأول الترقية (٤٣)	عدد الأسطر	س	و	ح	م	د	غ م	غ ح	ت و	ت ك
وردة الهاني	٣٤١	٩,٢	١٠,١	٦٤,٠	١٢,١					٤,٣
صرخ القبر	٢٣٣	٢١,٤	١٦,٣	٣٤,٣	٤,٧					٢٣,٠
مضجع المروس	٢٢٥	٢٤,٤	١٨,٦	٥٥,٥٧	-					١,٣
خليل الكافر	١٠٣٧	١٧,٣	١٣,٨	٦٠,٤	٢,٠					٦,٢
ممثل عام	٤٦٠	١٨,١	١٤,٧	٥٣,٦	٤,٧					٨,٧

اللافت في هذا الجدول ارتفاع نسبة الحوار الذي يبلغ معدله العام ٦, ٥٣٪ ويصل في «وردة الهاني» إلى ٦٤٪ لا أحد يجهل الانتقادات التي كان جبران عرضة لها في قصصه بسبب تقلص عنصر الحدث وتضخم عنصر الخطاب ويتجلى هنا في الحوار . ولكن هذه الانتقادات متهافة غير مبنية كلياً . فجبران لم يشأ أن يكتب القصة - الحدث بل القصة - الأطروحة الفكرية . ولقد حمل شخصياته صدق أفكاره فعبروا وذاقوا عنها . لا نريد تبرئة ساحتها من إلحاق الشخصيات بشخصه دون كبير احترام لذاتيها وإلنا نودّ التركيز على نوع القصة التي أراد جبران كتابتها . وواضح أنه بدأ بالقصة القصيرة وسرعان ما تحول عنها إلى المثل للأسباب التي ذكرناها . ولقد وظف جبران التدخلات ومعدل نسبتها ٨, ٧٪ لبث آرائه والدفاع عن مذاهبه وفي «صرخ القبر» تبلغ نسبة التدخل ٢٣٪ إذ أن الكاتب يثور على عدل الناس وما فيه من جور أحمى .

ونمرّ بسرعة على جدول بأول مجموعة لمخائيل نعيمة وهي «كان ما كان»^(٤٥) ونعيمة أول من انتقد جبران لطغيان القول عنده على الحدث. وفي الواقع نلاحظ أن المعدل العام للسرد عنده يبلغ ٣٦,٩٪ أي ضعف نسبته عند جبران - نعيمة كتب القصة - الحدث التي شاءها تجلياً لرويته وبقترب من نسبة السرد العالية المعدل العام للوصف ٢٤,٩. لقد تأثر نعيمة بالقصة الروسية الواقعية وشاء أن يكون للعرب أدب يصور الواقع لأنه ما من تخط لواقع دون تشخيصه ومعرفة كمدققة لفصله والعمل على تغييره.

واللافت «في كان ما كان» بداية استخدام الخطاب غير المباشر الحرّ في «ستها الجديدة» وتبلغ نسبته ٢٧٪ فتسلق القصة دروب الأضواء النفسية المظلمة لتصور صراع الأب الذي قتل ابته لأنه كان ينتظر الصبي بعد سبع بنات. وتبلغ نسبة هذا النوع من الخطاب ٩٪ في «العاقرة» وهي أيضاً تصور مأساة المرأة التي يعتبرها الشرق مسئولة عن العقم، بينما المسئول في القصة هو الرجل نفسه. وحتى نعيمة لا يمسك نفسه عن التدخل في السرد للإفصاح عن آرائه الخاصة وإن لجم هذا الميل فالمعدل العام هو ٧,٣٪ إلا أنه يبلغ نسبة ١٧,٢٪ في «مساء الكوكو» حيث يوظف الحوار والتدخل في خدمة البصيرة إلى المصالحة مع الذات عبر العودة إلى الأرض والقرية والوطن بعد اغتراب عن الذات والهوية في صخب نيويورك.

ونورد جدولين من مرحلة الحدثة في القصة اللبنانية حيث بدأت نقطة متقدمة من التشويق الفني. نورد في الجدول نتائج إحصاء حول «الصبي الأخرى»^(٤٥) لتوفيق يوسف عوّاد وفي الثاني «حشر قصص من صميم الحياة»^(٤٦) لخليل نقي الدين.

الجنان	أسطر	س	و	ح	م	د	ج غ م	ج غ م	ت و	ت ك
الصبي الأخرى	٣٩٩	٤٠,٨	٣٩,١	٩,٥			٢,٠	٤,٧		٣,٢
المفترقة للندسة	٤٣٩	٢٣,٣	٢٥,٦	٢٢,٨	١,٣		١,٣	١٢,١		٣,٧
المرؤوس الشفوي	٢٩٣	٥١,٢	١٧,١	٢٦,٧	٠,٤	٠,٤	٠,٧	٠,٧		٣,١
الشاعر	٣٨٦	٤٠,٢	٣٢,٧	١٤,٨			١,٣	٨,٦		٢,٦
الحامية	٣٢٣	٢١,١	١١,٥	٣٤,٤	٤,٤		١,٣	٢٥,٧		١,٩
جندي وحكاية	٢٧٨	٤٦,١	١٠,١	٢٧,٠	١,١		٢,٩			١٣,٠
الرسائل المحروقة	٢٤٦	٢٨,١	٢٤,٠	٣,٧	٠,٩		٠,٩	٢٧,٧	١٢,٦	٢,٥
أحد الشماليين	٢٢٣	١٧,١	٢٤,٢	٤,١	٢,٢	٥,٦		٣١,٠	٩,٦	٦,٥
حزن	٢٨٢	٣٥,٥	٢١,٣	٨,٣		٦,٨	١,٨	١٢,٨	٣,٩	١٣,٢
الأرملة	٢٨٥	٤٠,٧	١٤,٤	٩,٥	٢,١		١,٨	٣٠,٩		٠,٧
شهوة الدم	٨٤	٥٦,٠	١٦,٦	-				٢,٤		٠,٨
عمر أندري	١٢٩	٣٥,٧	٩,٣	٥٢,٠				٢,٤		٠,٨
مساء القهوة	٨٥	٢٩,٤	١٣,٠	٥٧,٧						
الحلّ للصغير	٨٣	٦٠,٣	٢٠,٦	-	٢,٨	١,٤				١٥,١
المعدل العام	٢٥٨	٣٨,٣	٢٠,١	١٩,٣	١,١	١,٠	١,٠	١١,٤	١,٩	٦,٥

المتن	أسطر	م	و	ح	٢	د	ع	ع	ت	ت
نقد الأرض	٢٨٠	٣٤,٦	٤٥,٤	٢,٥						
في مهب الغرام	٤١٣	٣٦,٦	٣٨,٧	١١,١			٢,٢	٥,٣	٣,٦	٢,٤
ذكرى الحوى الأولى	١٤٦	٢٥,٣	٥٨,٢	١٠,٣						٦,٢
فارس الشامي	٢٢٧	٣٤,٦	٣٧,١	١٣,٥				٣,٨	٤,٦	٢,١
سارة العانس	٣٥٨	٣٩,٩	٤١,٣	٩,٨				٧,٨		٠,٦
جسيم امرأة	٢٥٨	٢٦,٧	١٨,٦	٣٣,٣				٤,٢	١٠,٥	٦,٦
طريق الوجه	٢٠٥	٢٩,٣	٢٥,٤	٢			٢,٤	٨,٣	٢,١	-
بعد العرس	٤٧٣	٣٩,٥	٣٦,٤	٦,٨			٦,٣	١,٧	٢,٣	٧
صاحبي الذي مات	٢٦٥	٣٣,٢	٣٢,١	١٠,٦		٢,٦	٢,٣	١,٥	٥,٧	١٢,١
السجين	٣٧٧	٣١,٣	١٨,٣	١٧,٢	١,٦	٠,٥		٨	٢٣,١	
للمدل العام	٣٠١	٣٣,١	٣٥,١	١١,٧	٠,٢	٠,٣	١,٣	٤,٤	٨	٤,٨

في «الصبي الأرمح» ينظم السيج القصصي في نوع من البناء الكلاسيكي للنص يحتل فيه السرد المكانة الأولى ويلب الوصف فالحوار. وهذا مما يضمن الحركة (السرد) والواقعية من خلال الوصف واللون المحلي. ولكن اللافت بروز عناصر جديدة هامة كالمناجاة الداخلية والخطاب غير المباشر الحر وتيار الوعي. وكلها تشترك في سير حوالم النفس المظلمة وفضح الأنفة التي يجتنب وراءها المرء حتى يأتي الحدث الكاشف الفاضح — لاقت جد أن يبلغ الخطاب غير المباشر الحر ٢٥,٧٪ في «الهاوية» ٢٧,٧٪ في «الرسائل المحروقة» ٣١,٠٪ في «أحد الشعانين» ٣٠,٩٪ في «الأرملة». إذا أضفنا إلى هذه النسب تلك التي أشرنا إليها وجدنا أن تقنية الكاتب في هذه المجموعة من القصص قائمة على الغوص في نفس الشخصيات بتواطؤ معها لفضيحها من الداخل وإضاءة سرها المغلف. ولنا في هذا التوجه مؤشر واضح على خط ما يسمو بالحدالة المفتونة بكشف ما هو مركب ومعقد ومغلق وغامض.

أما في «عشر قصص» فالالاف بروز عنصر الوصف وهو موظف في خدمة في خدمة التصوير الواقعي وتوفير اللون المحلي من جهة وفي خدمة المناخ الشعري التصويري في ميل واضح إلى رومانسية مطعنة ببعض الرمز.

واللافت أيضاً جترح بعض القصص إلى حوالم الداخل مثل السجين (١) ٢٣ تيار وعي ٨٪ خطاب غير مباشر حر) وفي مهب الغرام وجسيم امرأة وطريق الوجه وصاحبي الذي مات... .

أما في القصة المعاصرة فستابع العناصر الكلاسيكية (السرد، الوصف، الحوار...) تراجمها في مقابل تصاعد عناصر أخرى مثل الخطاب غير المباشر الحر والمناجاة الداخلية وتيار الوعي في ميل واضح إلى انجذاب

القصة نحو الداخل ورصد فعل الأحداث الخارجية في الذاكرة والتخيل والتوهم بعيداً من الخط الحداثي الخارجي . فمعد الشاعر الرمزي «مالا رمية» صار هم الفنان لا تصوير الحدث بل آثاره وفعله في الذات . . . وفي بعض الأعمال المعاصرة إغراق في الغموض حتى الإغلاق التام لفرط ما عمل القصص على تشظية الحدث كما أشرنا إلى ذلك في دراسة الحكاية وشبه العالم القصصي .

في بعض قصص «دمشق الخرائق»^(٤٧) لزروريا تامر تكثر المقاطع ذات الجسو الغرائبي التابعة من أعياق ما وراء الوعي . ففي «البديوي» يبلغ الخطاب غير المباشر الحر نسبة ١٧,٩٪ والمناجاة الداخلية ٥,٣٪ - ويحتل الخطاب غير المباشر الحر نسبة ٢٠,٩٪ من «امرأة وحيدة» و ٤,١٣٪ من «حقل البنفسج» و ٨,٧٪ من «وجه القمر» بينما تحتل المناجاة الداخلية ١٠٪ من «رحيل إلى البحر» و ٢,٤٪ من «الليل» . . .

وترتفع هذه النسبة إلى أكثر من ذلك في مجموعات فؤاد كنعان الأخيرة: «أولا . . . وآخر وأبين بين» و«كأن لم يكن»^(٤٨) وبعض مجموعات يوسف جبشي الأشقر: «المظلة والملاك وهاجس الموت»^(٤٩) و«أمل نصر الله»^(٥٠) والطاحونة الضائعة»^(٥١).

وتأكيداً لهذا المنحى الوصفي المتجحج يمكننا إعطاء الدليل على صفة الحداثة التي طبعته توجه كاتب مثل فؤاد كنعان في مجموعته «أولا . . . وآخر وأبين بين» فتقارن المعدل الوسطي لكل عنصر من عناصر النسيج القصصي عنده مع معدل قصاصين من مرحلة سابقة أشرنا إليهم - وهذا هو الجدول :

	س	و	ح	م	٥٢	م	غ	ح	ت	ت ك
سليم البستاني	٣١,٣	٢١,٢	٢٣,٨	٣,٨		٢,٤				١٧,١
جبران	١٩,٦	٢٠,٧	٤٧,٠	٣,٦			٠,٦		٠,٩	٧,٣
نعيمه	٣٦,٩	٢٤,٩	١٥,٠	٣,٢		٤,٨	٧,٥		٠,٩	٧,٣
هزاد	٣٨,٣	١٩,٩	١٩,٣	١,١	١,٠	١,٠	١١,٤	١,٩		٦,٥
تقي الدين	٢٣,١	٣٥,١	١١,٧	٠,٢	٠,٣	١,٣	٤,٤	٨		٤,٨
عبد	٢٨,١	٢١,٦	٣٥,٦	٠,٤	٠,٤	٠,٥	١,٦	٠,٥		١١
كنعان	٢٥,٧	٩,٣	٢٧,٢	٩,٠	١٦,٦	٢,٧	١٧,٥	-		٠,٤

في السرد تراجعت النسبة إلى المرتبة قبل الأخيرة حالاً بعد جبران وفي الوصف بلغت المرتبة الأخيرة . أما في الحوار فيأتي في المرتبة الثالثة بعد جبران ونعيمه ولكن بعض حواراته متخيلة تقارب الخطاب غير المباشر الحر وتوظيفاته . لقد تراجع تدخل الكاتب عنده ليحتل المرتبة الأخيرة . ويأتي حالاً بعد نعيمه في استخدام الخطاب غير المباشر.

أما التراجع في النسب المشار إليه آنفاً فتم لصالح الخطاب غير المباشر الحر (١٧,٥) وهي أهل نسبة في الدخول ولصالح المناجاة الداخلية (١٦,٦) وهي أيضاً أهل نسبة في هذا النوع من الخطاب .

لقد مال الكتاب المصانرون إلى هذه الأساليب لأنها تركز على تصوير الحدث الداخلي عبر الاسترجاع والتخييل والحلم والمذهبان وتتجاوز سطح الوعي بحثاً عن الوجه الفاجع للوجود الكامن في الأحماق إيقاناً منهم أن الوجدان التعميس هو الأقدر على مواجهة الحقيقة وفضحها والاحتراق بنورها ونارها بينما يبقى الوجدان السعيد لا يه عن هذه الإهماد .

خاتمة : آفاق المقاربة الرموزية

نامل أن تفتح هذه المقاربة الرموزية للقصة آفاقاً جديدة في فهم الأسس العميقة التي يستند إليها هذا العلم الجديد الذي حوّر الرمز من غلو في الجاهين : أول يعتبره مجرد انعكاس للموجودات وثاني يعتبره كياناً وهما خيالياً . فللمرزم كيانته الذاتي الصلب بواسطته يبنى الإنسان صورته للموجودات وينظمها ويفسرها . فمن هذا المنطلق سيظل الإنتاج الرمزي خير وثيقة لتقصي هوية شعب ومعنى وجوده . وما القصة سوى تقصي مصائر البشر عبر المتعطفات الحاسمة في وجودهم ، كل ما لا يروى يبتلعها العدم ويمحي ويصبح في عداد «كأن لم يكن» - فالقصة ذاكرة البشرية الحية . للمقاربة الرموزية إمكانات كبيرة في تحري صورة الذات الشخصية والجماعية عبر الحكاية والرواية والأمثال والأدب الشعبي والعادات والتقاليد وسائر أشكال التراث .

وللرموزية أيضاً دور هام جداً في تجديد طرائق التعليم والتربية . يكفي أن ننظر إلى الثورة التي أحدثتها الرموزية والأكتسية في مقاربة كل أنواع الخطاب مما انعكس تجديداً للمناهج والبرامج والكتب المدرسية ولطرائق التعامل مع المتعلم واكتناه استراتيجيات التلقي عنده في إدارة الممارك العقلية عبر الاسترجاع والتصور الصمعي والبصري الذي يمتزج المتعلم بوساطته شرح المعلم .

وللرموزية أيضاً مجالات واسعة في ميادين التواصل والفنون على اختلافها كما في تفسير معنى هندسة الأمكنة من مدن وحدائق ويوبوت . . . عبر هذه المجالات المختلفة ندرك مدى رموزية الواقع وواقعية الرمز الذاتي والموضوعي .

الحواشي والمراجع

- (١) فريدان دو سوسير ،
معارف في الأكتسية العامة - ترجمة يوسف غازي وبجهد النصر - دار نهان للثقافة - جويلية - ١٩٨٤ ص ٢٧ .
نشير إلى أن لنا اعتراضات كثيرة على هذه الترجمة وبخاصة على المصطلح المقترح لسمبولوجيا وهو «الانحرافية» وواضح هنا الجنوح نحو المعنى الحسي الموجود في دراسة الأهرافس عند الأطباء والاقتصاد عن الرمز الذي هو في جوهر هذا العلم .
- (٢) جورج مونان ، Georges Monnin
«Introduction à la Sémiologie» - Ed. de Minuit - Paris - 1970 p. 11
- (٣) المصدر نفسه ص ١١ .
- (٤) المصدر نفسه ص ١٥٥ .
- (٥) جورج مونان ،
«La Littérature et ses technocraties» , Castermann, Paris 1978 p 177 .
«الأدب وتكنولوجيااته» ص ١٧٧

- (٦) جان مولينو، Jean Molino، "Sur la situation du symbolique"، L'Arc, N. Spécial, G.Duby, 1972, p. 20.
- (٧) جان مولينو، "pour une Sémiologie comme théorie des formes symboliques" *Materiali filosofici*, 15, 1983, p.5
- النظرية العامة للأشكال الرمزية ص ٥.
- (٨) المصدر نفسه ص ٢.
- (٩) المصدر نفسه ص ١٠.
- (١٠) المصدر نفسه ص ١٦.
- (١١) أرسطو، Aristote
- "Poétique", Trad. J. Hardy, "Les belles lettres", Paris, 1932 p. 55
- (١٢) المصدر نفسه ص ٦٨.
- (١٣) المصدر نفسه ص ٤١ - ٤٢.
- (١٤) لقد تبنى كتاب مثل لرجينا ولف وجيمس جويس ومازيسل بروسيت إلى أن ساحة الوعي لا تتمتع بهذه الوحدة التي تترجمها، عليها يتقاطع الحاضر والماضي والمستقبل. والذات الإنسانية في تيمثر وتوزج بين هذه المؤثرات ويحاول الإنسان أن يفهمها ويصيرها، وقد كانت هذه الاستنتاجات في أساس الاهتمام بتيار الوعي.
- (١٥) فلادمير، بروب، V.PROPP
- Morphologie des conte, col. Points - Seuil - Paris - 1965.
- (١٦) لياس الحوري،
- المبتدأ والخبرة - الأبحاث العربية - بيروت - ١٩٨٤.
- (١٧) بول ريكور، Paul Ricoeur
- "Temps et récit" III - Le Seuil - Paris - 1985p. 388
- (١٨) ه. فاينريش، H. Weinrich
- "Le temps", trad. de l'allemand, col. Poétique - Le Seuil - Paris
- (١٩) توفيق يوسف هزاد،
- "الصهي الأخرج ٤ - المؤلفات الكاملة" - مكتبة لبنان - بيروت ١٩٨٧ ص ١.
- (٢٠) المصدر نفسه ص ١.
- (٢١) المصدر نفسه ص ٥.
- (٢٢) ه. فاينريش،
- "الزمن" ص ١١٤ - ١١٥.
- (٢٣) توفيق يوسف هزاد،
- "الصهي الأخرج ٤ - المؤلفات الكاملة، ص ٩.
- (٢٤) المصدر نفسه، ص ٣.
- (٢٥) جبران خليل جبران،
- "انعواصيف" - المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية - دار صادر - بيروت - ١٩٤٩، ص ٤٨٣.
- (٢٦) توفيق يوسف هزاد،
- "الصهي الأخرج ٤ - المؤلفات الكاملة، ص ٩.
- (٢٧) الطيب الصالح،
- موسم الهجرة إلى الشمال - دار المعرفة - بيروت - ١٩٧٢ ص ٦ - ٧.
- (٢٨) المصدر نفسه ص ٧.
- (٢٩) المصدر نفسه ص ١٣٥ - ١٣٦.
- (٣٠) المصدر نفسه ص ٦ - ٧.
- (٣١) فؤاد كنعان،
- داوود... وأخيراً وبين عين - دار ولد خاطر - بيروت - ط. ثانية ١٩٨٧ - ص ١٥٨ - ١٥٩.
- (٣٢) توفيق يوسف هزاد،
- "الصهي الأخرج ٤ - المؤلفات الكاملة - ص ٤٣.
- (٣٣) جبران خليل جبران،
- "الأجنحة المتكسرة" - المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية ص ١٦٩.
- (٣٤) المصدر نفسه ص ١٨١.
- (٣٥) المصدر نفسه ص ١٨٣.

- (٢٦) المصدر نفسه ص ١٩٧ .
 (٢٧) م. فايول M.FAYOL 1 - 1985 p. 138
 "Le récit et sa construction"- Delchaux et Nésié Neuchâtel - 1985
 (٢٨) جيرار جونت، Gérard Genette
 "Figures II" - Tel Quel - Le Seuil-Paris-1969
 "Figures III" - col. Poétique - Le Seuil-Paris 1972
 (٢٩) أندريه ميكال، André MIQUEL
 "Un conte des Mille et une nuits. Ajib et Flaminario, Paris, 1977-p. 300 Gharb"
 "حبيب ورفيق" ص ٣٠٠ .
 (٤٠) أنطوان توميه Antoine TOHMÉ
 "La nouvelle et la symbolique"
 (Approche sémiologique d'un recueil de nouvelles arabes: Dimachq al-hanîq de Z. Taziri), Thèse de 3ème cycle - Aix Marseille I. 1981
 "القصة والرمزية" مقاربة رمزية لمجموعة قصص عربية: دمشق الخرافة لزيكريا تازر - أطروحة دكتوراه حلقة الثالثة - أكس - مرسيليا - ١٩٨١ .
 (٤١) أنطوان توميه Antoine TOHMÉ
 "Les fondements d'une Sémiologie de la nouvelle libanaise" (pour une autre analyse et une autre diadactique du discours narratif) Thèse de Doctorat d'Etat en Sémiologie - 2 tomes - Aix - Marseille I - 1989
 "أسس رمزية القصة اللبنانية (من أجل تحليل آخر وطرائق تعليم أخرى للخطاب القصصي) - أطروحة دكتوراه دولة في الرموزية - أكس - مرسيليا - ١ - فرنسا ١٩٨٩ .
 (٤٢) سليم البستاني،
 "درية من غير رام" - الجنان - السنة الأولى ١٨٧٩ ص ١٩ .
 "زفاف فريد" - الجنان - السنة الثانية ١٨٧١ ص ١٦٥ .
 "هاتم وأميته" - الجنان - السنة الرابعة ١٨٧٣ ص ٨٥٩ .
 (٤٣) جبران خليل جبران،
 "الأرواح المتعددة" - لمجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية ص ٨٥ .
 (٤٤) هاديول نعيمه،
 "كأن ما كان" . . . - المؤلفات الكاملة - دار المعلم للملايين - بيروت ١٩٧٣ الجزء الثالث .
 (٤٥) توفيق يوسف هزاد،
 "الصبي الأخرى" - دار المكشوف - بيروت - ١٩٣٦ .
 (٤٦) خليل تقي الدين،
 "عشر قصص من صميم الحياة" - دار المكشوف - بيروت - ١٩٣٦ .
 (٤٧) زكريا تازر،
 "دمشق الخرافة" - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ١٩٧٣ .
 (٤٨) فؤاد كتمان،
 "كأن لم يكن" - دار الجليل - بيروت ١٩٩٢ .
 (٤٩) يوسف حبشي، الأفرح،
 "الظلة والملك وماجس الموت" - دار النهار للنشر - بيروت - ١٩٨٠ .
 (٥٠) أملي نصر الله،
 "الطاحونة الصائمة" - مؤسسة نوفل - بيروت - ١٩٨٥ .

السيمياء والتجريب المسرحي*

د. رفيف كرم

١- السيمياء ونص العرض المسرحي الحديث

في ختام تحليله لسيمياء العرض المسرحي استناداً إلى مثل «سكران» بيرس، مؤسس السيمياء المعاصرة، الذي يعرضه جيش الخلاص في الساحة العامة لبنية الناس إلى فائدة الاحتفال، أوجز «امبرتو أيكو» مقومات المسرح المميزة على النحو التالي:

«جسد بشري له خواص تعرف بالاتفاق، تحيط به أو تدحمه مجموعة من المواضيع المتصلة به في مكان مادي، ليقوم مقام شيء ما غيره تجاه رد فعل جمهور، وقد جرى تأطيره من خلال موقف إنشائي أقام ما جرى اختياره كعلامة. ومنذ هذه اللحظة يكون الستار قد ارتفع، ويمكن لأي شيء أن يحدث»^(١).

ويضيف: «ولكن العرض المسرحي، كان قد بدأ قبل ذلك، يوم كان ابن رشد ينظر خلسة إلى ذلك الصبي وهو يقول: أنا هو المؤذن» وقد جاء هذا التعقيب ليشير إلى تعامي ابن رشد عن تفسير ظاهرة المسرح وموافقته لرأي محلته في عرض شاهله أحدهم في الصين على أن شخصاً واحداً يستطيع أن يروي أي شيء وإن كان معقداً، مفضلاً بذلك كل ما يتعلق بمكونات المسرح الإنسانية الأساسية الكامنة في نظرتهم إلى الصبي وهو يعلن أنه المؤذن، والتي تميزه عن السرد وغيره من أشكال التعبير الأدبية عامة. ويعمل «ايكو» تعامي ابن رشد بجهله بالتجربة الفعلية للمسرح رغم امتلاكه العلة النظرية القادرة على تفسيره.

* الخطوط المريضة لهذا المقال شكلت أساس مناقشة كاتبه في «الثقوة الرئيسية» للعودة السادسة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في ١٩٩٤/٩/١ م.

التساؤل حول أسبقية التجربة نسبةً إلى النظرية، يبدو في غير موضعه اليوم، ذلك أن تجربة المسرح لم تعد تخفى على أحد في عصر تكاد معه الحدود المحلية عاجزة عن مقاومة آفاق التجارب العالمية وتبادل الخبرات ومهرجان القاهرة وغيره دليل على ذلك، وفي الوقت نفسه لم تعد السيمياء بعيدة عن متناول المعنيين بالفنون عامة والمسرح بوجه خاص وفي أية بقعة من العالم.

بين المسرح كمنثور يفترض بالتجريب أن يؤكد على استمرار ملامحه لعصر الإعلان والاتصال، والسيمياء كعلم لعلامات هذا العصر، قاصم الشمولية المشترك، الذي يعمل باتجاهين: الاتجاه الأول يشرع التجريب المسرحي هل كشوفاً للسيمياء في دراستها لأشكال التعبير والاتصال، والاتجاه الثاني باتجاه المسرح كنموذج مثالي للدراسة السيميائية أو «الآلة السيبرنتيكية» كما شاعت تسميته من قبل «رولان بارت» R. Barthes⁽¹⁾.

العملية بدأت مبكرة في مطلع القرن يوم جاءت مكتسبات عصر الطاقة لتتوج الثقافة والفنون بالمكننة كألية تعبير انتقلت إلى المسرح بأشكال مختلفة تمحورت، وفي أوروبا بالذات، حول «المسرح» Theatralization كبعد أساسي لبناء العرض المنعقد من مآثور المسرح الأوربي لعصر النهضة (النموذج الذي استوى عندنا برغم الفوارق ومحاولات ودعوات التأصيل)، ولأسيا القاصم منه على أسس لا تمت بصلة إلى الأدب وإن ينسب مختلفة. وفي هذا الاتجاه بنى «ماير هولند» مسرحه على «الآلية الحياتية»، ووضع «غوردون غريغ» تصاميم مسرح الحركة «والدمية السامية» (اوبرماريونيت)، وحقق «اوسكار شلمر» «المسرح الآلي» في إطار «الباهواوس»، ولم يجد «انتونان آرتو» سنداً لتطلعاته إلى مسرح «العلامات» إلا في المسارح الشرق آسيوية والطقوس البدائية، وغير ذلك من تطلعات واكتبت توجهات الحدائة الثقافية عامة كالسريرية والشكلانية الروسية، والمستقبلية الإيطالية والتعبيرية.

وفي المقابل عرفت الثلاثينات بواكير الدراسات السيميائية كمقاربة نظرية لأنساق التعبير والاتصال عامة، ووجدت في المسرح مع «مدرسة براغ» البنوية والشكلانية الروسية مادة غنية تتوزعها النصوص المتعددة، فاصطدمت تحاليل «زيش» و«موركاروفسكي» بمنهجية تحليل هذه النصوص (النص المكتوب، نص العرض) وتوصلت إلى التركيز على «نص العرض» Performance texte باعتباره «العلامة الكبرى» أو النسق الأكبر لشتى الأنساق الفرعية الكلامية والصوتية والإيائية . . إلخ، أو حامل - العلامة الكبرى (أو الدال Signifier)، فيما يكمن «الدلّسول» Signified في «الموضوع الجمالي المحاضر في الشعور الجماعي الخاص بالجمهور» (موركاروفسكي). وعلى أساس مفهوم العرض - العلامة الكبرى جرى تصنيفه إلى علامات جزئية يقوم العرض بتوحيدها: تبلور سيميائية خاصة بالعرض يحتل فيها النص المكتوب مكانته الجزئية من ناحية، ومن ناحية ثانية تبلور قابلية تحوّل العرض - العلامة الكبرى إلى شبكة وحديات سيميائية تنتمي إلى أنساق متفاوتة يحتل فيها الكلام مكانته الجزئية.⁽²⁾

ونتيجة لذلك، برزت أهمية «الدل» Signification في المسرح مع تأكيد «بوغاتيريف» (١٩٣٨) على مبدأ «التسويم» Semiotization الذي يطال جميع الموضوعات الداخلة في العرض (ومن بينها الكلام)، أي تحول الموضوعات في المسرح إلى علامات وتحليلها عن وظائفها النفعية خارج المسرح لمصلحة وظيفة الدل المسرحية الحقيقية (Denotation) (الطاوله تدل على طاوله المسرح) والدل بالتضمن Connotation (طاوله قمار، طاوله عشاء، طاوله عراك . . إلخ) مما يميز لرصيد محدد من العناصر المسومة (أو المسرحية) بأن توفر استواء

العرض نظراً لثمتها بقبالية تحول Transformability (من طاولة كذا إلى طاولة كذا، ومن طاولة حقيقية إلى طاوية تجسدها إضاءة أو كلمة، . . الخ) تحمل منها علامات للعلامات.

٢- تفكيك «النموذج الأوربي»: البحث عن عن كودات Codes مسرحية جديدة

مبدأ التسويم النظري هذا يقابله مفهوم «المسرح» السالف الذكر الذي شغل الرواد بأشكال مختلفة «في مطلع القرن: مسرح ظاهرة المسرح ككل عند «ماير هوليد» واقتباس «برشت» لمفهوم «وقع التخريب» Verfremdungs effect، مسرحة محورها الممثل عند «ستانسلافسكي» (إذا الشريطية الشهيرة)، مسرحة الإيماءات والأصوات عند «آرتسو»، . . الخ. وساهم التسويم في تفكيك للمسرح في تجارب الستينات والسبعينات، أو محارب ما بعد الحداثة، كما ساهم «جون السم» الناقد الإنكليزي في محاضرة ألقاها في مهرجان القاهرة السالف الذكر.

وقد مثلت عمليات تفكيك العرض النموذج الأوربي الماثور ككل في أعمال «مسرح البيئة» مع «شاشتر» Schechner ومسرح الشارع مع «البريد اند بابت» Bread and Puppet والـ «ليفينج تياتر» Living Theatre وأعمال «غروتوفسكي» للمسرح الفقير وغيره. وقد طالت عمليات التفكيك علاقة العرض بالجمهور في الأعمال ما بعد البرشنية وتفكيك الأنساق العاملة من أداء ممثل وسينوغرافية جديدة نوعياً وكما استفادت من تقنيات الضوء والصوت والصورة، وصولاً إلى أشكال مختلفة تنوعت بقدر ما انفتحت على ضرب الرصيد «الإيمائي» Illusionistic للمسرح وإقامة مسرح «المشاركة» Participation المتعددة التوجهات والأديولوجيات (من المشاركة العقلية عند «البرشنية» إلى «التوحد» مع «غروتوفسكي» و«بروك» وغيرهما من مفسري «آرتسو»).

عمليات تفكيك النموذج المؤلف للمسرح الأوربي وتنويعاته المختلفة تتابعت مبرزة دور المخير المؤلف على حساب دور الكاتب في سياق البحث عن رصيد مسرحي ملتحق من رصيد الحياة اليومية ورصيد عروض الصورة والصوت ورصيد المسارح الأخرى ولأمسيا المسارح التي تملك أرصدة «مسرحية» كالمسارح الشرق آسيوية، أو المكودة في التعبير السيميائي الأكثر تقدماً (المكودة)، نعت من كودة Code أو نسق الإشارات Signals أو العلامات Signs أو الرموز Symbols التي يضعها اتفاق ما مسبق يفرض تمثيل المعلومة Information ونقلها من المرسل إلى المرسل إليه، في نظرية الاتصال).

المسرح الأوربي يفتقر إلى مثل هذه الكودات المسرحية الصارمة، وتقتصر المسرحية فيه للموضوعات الملتقطة من خارجه (أو التكويد Coding المسرحي) على عملية تسويم مؤقت لهذه الموضوعات تقوم على المبالغة في الأداء الجسدي أو الصوتي أو التصور السينوغرافي.

الحل الفاصل بين «المسرحي» و«اليومي» في مسرح إرث النهضة الأدبية من طيبة وواقعية وتعبيرية وغيرها، غير واضح. وهذا ما يفسر الضفات الرواد إلى رصيد المسارح المكودة («برشت» والمسرح الصبني، «آرتسو» ومسرح بابل) وصولاً إلى تطلعات وتجارب معاصرة استفادت من تنامي عمليات الاتصال بين الثقافات، والدراسات الموازية متفاسط في أبحاثها مع التطلعات الاتنولوجية في استخدام الثقافة الأخرى (المسرح الآخر)، كنموذج مختلف يجتذى به من أجل إعادة خلق النموذج الأصلي في الغرب («الكويديا دل آرتي» مثلاً) وامتلاك اللغات البدائية الكفيلة بتأمين^(٤):

١- نمط اتصال مغاير وصحي يؤمن الوحدة في اللقاء المسرحي .

٢- نسق علامات مسرحية (كودة) فعالة شغوية وجسدية مضادة للمكتوب .

في هذا السياق، تعتبر ظاهرة «المعهد للآثار بولندية المسرحية ISTA، بإشراف «أوجينيوباربا» E. Barba ودعوته إلى مسرح «أوربي-آسيوي» Eurasiatic يقوم على أساس المبادئ الأولية «ما قبل التعبيرية» Pre-expressive التشابه بين التقاليد المسرحية الأصلية «الكوميديا دل آر تي»، «النو الياباني»، «الكاتاكالي» الهندي، . . (الخ) مؤشراً على ولادة أرضية للتعامل مع العرض المسرحي خارج مركزية النموذج الأوربي^(٥).

المسرح الياباني على سبيل المثال، يميز بشكل صارم بين «ماهو يومي» و«ماهو غير يومي» أي مسرحي (لوكادامي) / «فانتادرامي» ذلك أن «ماهو غير يومي» هو محصلة ابتكارات ومهارات وتدرجات وتقنيات خاصة تسمح للوحدات المنقطعة من خارج المسرح، من النسق الثقافي العام كالفروسية، أن تتحول إلى رصيد - كودة مسرحية «غير يومية» تعمر وترميخ عبر التقليد في عملية أطلق عليها «امبرتو إيكو» تسمية «التكريد الثانوي» Overcoding: اشتقاق كودة ثانوية استناداً إلى قواعد نسق ثقافي عام.

ولي اتجاه مغاير لمحاولات التكريد عبر المبادئ الأولية للثقافات المسرحية المختلفة والمتعددة الوسائط Multi-media الداخلة في العرض (تمثيل، رقص، صورة، . . الخ) جاءت الدراسات السيميائية الناشئة في الاتصال اللفظي وغير اللفظي، ولتسارعة في العقود الأخيرة لتتكك أشكال التعبير والاتصال في النسق الثقافي العام (أو الأنساق الثقافية المختلفة الغربية منها وغير الغربية) وتقدم للعاملين في الفنون عامة وفنون العرض والعرض المسرحي أرصدة منقطعة من السياق التداولي Pragmatic الحيثي للمحادثة اللفظية اليومية والتفاعل الحركي والصوتي والفضائي كإداة غنية ومعايير دقيقة نسبياً ووحدات اتصالية شكلت خلفية «مسرح الصور» (فريشار فورمان)، «روربت ويلسون» وغيرهما) ومسرح «الحكاية البصرية» (بولونيا) والعديد من عروض المسرح الراقص أو الرقص المسرحي وغيرها من عروض «بيتر هانديك» و«كانتوز» وعروض في سائر أنحاء العالم تتراوح بين إعلانها عن موت النموذج المسرحي المألوف ونشأة العرض المسرحي الجديد لعصر الاتصال في تجلي أبعاده البصرية والسمعية.

٣- سيمياء الاتصال والأنساق المسرحية

إن تنبئينا للكلام المفقود في الاتصال عامة وفي العرض المسرحي بوجه خاص لغرض إثبات أهمية المقومات غير اللفظية (الإنياء، الفضاء، . . الخ) في سياق الاتصال، لن يكون إلا خياراً مؤقتاً يبغي تسليط الضوء على مقومات الاتصال غير اللفظي التي جرى إهمالها سابقاً عامة، كما جرى تقليص دورها في نموذج المسرح الأدبي لمصلحة دور الكلام.

ففي الوقت الذي كانت معه عمليات تفكيك المسرح جارية على قدم وساق في الستينات والسبعينات في العروض وفي المقاربات السيميائية للمسرح كشكل اتصالي يشمل الكثير من أشكال التعبير، كانت الدراسات في عالم الاتصال تتسع لتشمل كافة الموضوعات المعنية، من العالم الأصغر، عالم التحليلات والجينات، إلى العالم الأكبر، عالم الفضاء الخارجي، مروداً إلى مستويات التفاعل الحيواني والبشري.

وفي هذا السياق أكدت سيمياء الاتصال الإنساني على أولوية البصر كقناة تلقي في دائرة الاتصال البسيطة، نظراً لتعدد أبعاد إرسالها وتلقيها الفضائية الزمنية بالإضافة إلى تعدد متغيرات اللون والقماش في تلقيها وتعدد

عالم الفكر

مستويات القراءة الجزئية والكلية لإشاراتها. وبلي السمع البصر بنسبة أقل أهمية (يعمل ببعدين: الصوت والزمن الخطي) ومن ثمة الشم واللمس والذوق الخاصة بالاتصال القريب الحميم والاحتكاك. ^(٦)



ولي الاتصال المسرحي، استطاع «تاديوز كاوزان» T.Kowazan أن يصنف ١٣ نسقا يعمل معاً في المسرح: الكلام، النغم، تعبير الوجه، الإيماءة Gesture الحركة، الماكياج، تسمية الشعر، اللوازم -Prop- erties، الملابس، الديكور، الإضاءة، الموسيقى، المؤثرات الصوتية. ويمكن إضافة نسقي العمارة والصورة المعكوسة (ثابتة أو متحركة) بالإضافة إلى انساق الذوق والشم واللمس التي تعمل في بعض الحالات. ^(٧)

جدول كاوزان للانساق المسرحية

١- الكلمة	نص	علامات	علامات	علامات
٢- نغم الصوت	الكلام	سمعية	سمعية	سمعية (مثل)
٣- اليمياء Mime	تعبير	الممثل	علامات	علامات
٤- الإيماءة	الجسد			مكان
٥- الحركة				و
٦- الماكياج	مظهر	ما	بصرية	زمان
٧- زي الرأس	الممثل			مكان
٨- الملابس	الخارجي			و
٩- اللوازم (الأكسسوار)	مظهر	علا	علامات	علامات
١٠- ديكور	المسرح			بصرية
١١- الإضاءة				زمان
١٢- الموسيقى	الأصوات	الممثل	علامات	علامات
١٣- المؤثرات الصوتية	غير اللفظية			سمعية (ماعد الممثل)

وكما يظهر في الجدول، تحتل العلامات البصرية ٩ أنساق من أصل ١٣، وتحتل العلامات السمعية (عدد الكلام) ٣ أنساق، فيما تشكل الكلمة (كل ما يقال في المسرح، من حوار ومونولوج أو تعليق، . . الخ) ١/١٣ - كنسبة ضئيلة في نسق الأنساق الذي تحدثت عنه «مدرسة برغ» في الثلاثينات.

وفي المقارنة بين ترسيمة الاتصال عامة وجدول «كاوزان» للأنساق المسرحية، تظهر أهمية الاتصال غير اللفظي للعيان في التفاعل البشري عامة وفي المسرح. وبالتالي أهمية الدراسات السيميائية لأنساق الاتصال غير اللفظي التي ترسخت في الخمسينات كمصدر يزود العاملين في المسرح بتتاج هذه الدراسات الخاصة بلغة الجسد.

٤- الاتصال غير اللفظي ولغة الجسد

يتميز الاتصال غير اللفظي Non verbal communication جزء من الاتصال بين الأشخاص (أو الشخصي) Interpersonal communication، الذي يستوي فيه نقل المعلومة بين شخصين أو أكثر بواسطة وسائل غير لفظية (سواء مصاحبة الكلام أو من دونه)، كالتثاوب بقصد تنبيه الجالس لضرورة تغيير موضوع التحدث، أو القرع بالأصبع على الركبة علامة على السأم أو الابتعاد عن تجمع أصدقاء دلالة على الاحتجاج، وغير ذلك من معلومات غير لفظية أثبتت الدراسات أن الإنسان يستخدمها بنسبة ٧٥٪ في المحادثة اليومية، تنتقل بواسطة الإيحاءات Body attitudes وأوضاع الجسد Body attitudes وتعاير الوجه Farcial expressions وتغير مقام الأصوات Vocal inflexions والسكتات Pauses والتحركات Move-ments، وغير ذلك من رسائل شفهية وبصرية ولمسية وذوقية وشمية يجري نقلها وتلقيها من خلال قنوات متعددة لا تكون دائماً متطابقة.

ويكشف الجانب اللفظي من الاتصال الشخصي عن أحراق الكائن البشري الدفينة في مزاجه وتربيته وبيئته الثقافية والاجتماعية، ذلك أن لغة الجسد فطرية جزئياً ومكتسبة وتقترب من لغة الحيوان العلاقية، أي أنها غمائية (متصلة) Analogic تعكس الواقع مباشرة على نقيض اللغات اللفظية (الرقمية) Digital التي تعكس المنطق الاتفاقي (قواعد اللغة العربية الاتفاقية مثلاً) (٨).

وفي صلتها باللغة اللفظية، قد تستخدم اللغة غير اللفظية بغرض تكرير الرسالة اللفظية (اليد على الجبين تصاحب عبارة «أسي يوناني») أو بديلاً عنها (الابتعاد عن أحدهم بديلاً عن عبارة «أنا متزعج منك») أو قد تكون مكملة لها (الابتسامة التي تصاحب عبارة «تفضل بالدخول») أو تقيضاً للرسالة اللفظية قد ينتج عنها موقف - إشكالي Paradox عند المتلقي يعرف بـ «الإنزمام المزدوج» Double Bind (عندما يقول المضيف لزائره «تفضل بالجلوس» فيما الانزعاج باد في نبرة صوته وإرتبائه الحركي).

وقد جرى تصنيف الاتصال غير اللفظي إلى سبعة أنساق: الروائح، الملابس، الأشياء المصنعة Artifacts الخاصة بكل ما يكمل الجسد من زينة ولوازم وأقنعة ولباس وغيرها، الأصوات غير اللفظية، علاقة القرب والبعد Proximity، حركة الجسد ولغة الزمن Chronomics.

ويمكن تجزئة كل نسق من الأنساق الستة إلى أنساق فرعية تتكاثر بتكاثر الدراسات التفصيلية المختصة

عالم الفكر

أكثر فأكثر لتشمل المسالك الاتصالية غير اللفظية التي يستخدمها الإنسان، بدءاً بـ «لغة النظرات» البديائية وانتهاءً باللغات المعقدة لعالم الأشياء المصنعة الإلكترونية.

ونظراً لاتساع نطاق كل ما هو غير لفظي، سوف نكتفي في هذا المقال بتسليط الضوء على مثلث لغة الجسد في:

١- لغة اتصال القرب والبعد لجسدين أو أكثر في الفضاء الخاصة بعلم «البروكسيمياء» Proxemics أو «البونية» (من اليون: المسافة بين جسمين)

٢- لغة اتصال حركة الجسد الخاصة بـ «الكينيزياء» Kinesics.

٣- لغة اتصال الأصوات غير اللفظية الخاصة بـ «شبه اللسانية» Paralanguistics.

البروكسيمياء

دراسة لغة الفضاء أو دراسة تعامل الإنسان الاتصالي الفضائي وإيجاد المعايير لذلك، أطلق عليها «أ. ت. هال» B. t. Hall في الخمسينيات تسمية Proxemics.

وكانت الدراسات الأيتولوجية الخاصة بسلوك الحيوان والإنسان Ethology، قد أكدت من قبل «هال» على وجود مسالك نمطية مقبولة stereotyped نظرية خاصة بالنوع، رغم التعديلات التي طرأت عليها في مسار التطور. وظيفة هذه المسالك الحفاظ على العلاقات الاجتماعية بين أفراد النوع وتعيين المنطقة Zone والأرض Territory المحرم على الدخلاء، والمجال الحياتي الضروري لبقاء الحيوان.^(٩)

وكذلك أثبتت الدراسات الأيتولوجية وجود مسالك طقسية عند القردة والإنسان وظيفتها تحديد الاقليم كالتبديل أو إبراز الأعضاء التناسلية للتخلص من دخیل.

وكان لاكتشاف مفهوم «الفضاء الشخصي» Personal Space من قبل كاتز: Katz (١٩٣٧) وتطويرة من قبل «سومر» Somer (١٩٦٩) وتعريفه كفضاء «له حدود غير منظورة يغلّف جسد شخص ما يحرم ولوجه على الدخلاء»، فضل في عمل «هال» على «لغة الفضاء الخفية» Hidden dimension في ثقافات مختلفة كالثقافة الأمريكية واليابانية والأوروبية والعربية ومحاولة لتعيين تصنيف أولي لقومات لغة الفضاء^(١٠) هو:

ـ مقوم الفضاء الثابت Fixed feature، كالأهرامات، والمسارح الإيطالية التقليدية.

ـ مقوم الفضاء نصف الثابت Semi fixed feature، كالبيوت الجاهزة القابلة للانتقال والديكورات الثابتة والتي يمكن تعديل أوضاعها ونقلها.

ـ مقوم الفضاء غير الشكلي Informal feature، الذي لا يستوي إلا في تعامل الفاعلين كالأبنية المعدة لأكثر من استخدام. والسينوغرافية الفارغة التي تتشكل في أداء الممثلين أو العناصر المتحركة.

ولا ينبغي على العاملين في المسرح أهمية هذا المفهوم الأخير للفضاء غير الشكلي في التجارب المعاصرة («بروك» والفضاء الفارغ) ولا سيما في تبلور ابتكارات السينوغرافية الحديثة سواء من حيث تحريك الفضاءات

عالم الفكر

أو غيرهما من خلال الإضاءة وحركة الممثلين أو المراقبين وسواء من حيث استغلال تقنيات الضوء والصورة والصوت في تأليف عروض الصورة «ريتشارد فورمان»، «روبرت ويلسون» الأمريكيان.

وتكمن أهمية تصنيف «هال» للفضاء غير الشكلي في تقطيعه لمتصل Continuum هذا الفضاء والخاص بالمسافات التقريبية التي تتحكم بالتفاعل داخله:

١- المسافة الحميمة Intimacy distance، الخاصة بتناس الأجساد واحتكاكها باللمس والشم والذوق. (الرضاعة، الجنس، .. الخ).

٢- المسافة الشخصية Personal distance التي تستوي بين قدم ونصف و٤ أقدام (لقاء غزل).

٣- المسافة الاجتماعية Social distance، التي تستوي بين ٤ أقدام و١٢ قدما (سهرة عائلية).

٤- المسافة العلنية، Public distance، تقوم بين ١٥ قدما و٢٥ قدما (العرض المسرحي مثلا).

ويصر «هال» على أن هذا التقطيع يعمل في الثقافة الأمريكية والغربية عامة ويمكن إيجاد تقطيع آخر في ثقافات مختلفة.

ومعها تكن نسبية هذه التصنيفات للفضاء الأولية ونسبية تقطيع متصل المسافة فإنها تحكم محاولة لضبط الاتصال البشري للأجساد في لغة الفضاء المتغيرة وفقا للمسافات الملائمة للموقف الاتصالي بها في ذلك من تحركات قرب وبعد ومستويات وأوضاع جسدية مواجهة وجانبية وغير ذلك من تشكيلات للقمامات والفضاءات الناتجة عنها.

وفي هذا المجال، حقق المسرحي الأمريكي «سكوت بورتون» S. Burton، تأليف وإخراج عمله «لوحات سلوكية Behaviour tableaux، على أساس تفاعل خمسة ممثلين ذكور وتنوع أوضاعهم الجسدية وتحركاتهم. (١١)

وبذلك، يؤكد التوجه البروكسمي على الأهمية التي يمكن أن توليها الكوريوغرافية والسينوغرافية «الفضاءات الفراغية» Interstitial spaces القائمة بين الأجساد المتواضعة، كفراغات ممتلئة مشحونة بالانفعالات أو كفضاءات قائمة، سواء كانت فعلية (أحجام، مسطحات) أم تخيلية (صورة، إضاءة، خيال، ظل، .. الخ) يكملها استواء الأجساد في تراكيب تضيق معه المسافة بين التأليف الكوريوغرافي والسينوغرافي.

ومن ناحية ثانية تبرز أهمية التوجه البروكسمي في اتصاله المباشر بحركة الجسد التفصيلية كإيحاءات وتمايز وجه وأوضاع جسدية، «الخاصة بدراسة حركة الجسد أو الكينيزياء».

الكينيزياء أو علم حركة الجسد KINESICS

يمكن اعتبار «داروين» أول من وضع نظرية بيولوجية للسلوك الإنساني كموروث مشترك بين الثقافات وبين الحيوان والإنسان في كتابه «التعبير عن الانفعالات عند الإنسان والحيوان». وفي العام ١٨٣٨ صنف «كليمبول» Klimpaul الإيحاءات غير القصدية (كالمواضع) والإيحاءات القصدية غير المصحوبة بتبادل للأفكار (كالبروتوكولات والطقوس والصلوات. .. الخ) والإيحاءات القصدية المصحوبة بتبادل الأفكار (مثل

عالم الفكر

كودات الكهان وكودات الصم والبكم). وفي العام ١٩٠٠ عين «وندت» Wundt ثلاثة أصناف هي: الإشارات، الصفات، والإيهامات الرمزية (١٢)

ولكن الدراسة المنهجية المتقدمة في القرن العشرين انطلقت من اللسانية وفرضية «أ. سابير» B. Sapir في كون لغة الإيهامات كودة يجري تعلمها بفرض الاتصال مثلها مثل اللغة اللفظية. ويعتبر «راي برديستل» R. Birdwhistell مؤسس الكينيزياء الحديثة في الخمسينات والتي تنوع حقول الدراسة التالية:

١- ما قبل الكينيزياء Pre-Kinesics: تدرس محددات الحركة الفيزيولوجية.
٢- الميكروكينيزياء Micro Kinesics: تقوم بتحليل الحركات التعبيرية إلى «أحاريك» (جمع أحروكة، أو وحدة الحركة الجزئية) Kinemes.

٣- الكينيزياء الاجتماعية Social Kinesics: تهتم بالناحية الثقافية للإيهامات وتعابير الوجه وأوضاع الجسد من حيث دلالاتها ودورها في ثقافة ما. (١٣)

وفي هذا المنحى الأخير الذي يؤكد على دور «السياق» Context الأساسي في فهم الحركة الجسدية، انطلق «برديستل» من المقارنة مع الفونولوجية ليعين «الأحاريك» كأصناف إيهامات تشكل وحدات مميزة لنسق إيهامي له عناصره الدالة ومتغيرات الإيهام التالية:

١- الكثافة، درجة شد العضلات.
٢- الاتساع، امتداد الحركة ودرجاته.
٣- السرعة، متقطعة، عادية، مستعجلة.
ومع «برديستل» أكدت الكينيزياء على وجود كودات إيهامية مولدة لبنيات علامات ارتباطية اتفاقية (تقوم على أساس وحدات دالة) نسبية مع كل ثقافة وتكون أقرب إلى اللهجات. وبذلك تكون الفوارق بين الشعوب بسبب إيهام في اللغة أو الكودة السيئة أكثر مما تكون بسبب الفوارق الطبيعية.

وفي دراسته عن اللهجات الأمريكية، استطاع «برديستل» أن يعين حوالي مئة «أحروكة» أو وحدة حركية (ميلان رأس، خفض رأس، . . الخ) تترابط في «أشكال الحركة» Kinemorphs الحركة الأكثر تعقيداً والتي تُولف بدورها «مركب أشكال الحركة» Complex Kinemorphs التي يمكن أن تقارن بالكلمات اللفظية، والتي تحكم ترتيب الوحدة الرفيعة في «مركب مباني أشكال الحركة»- Complex Kinemorphic constructions التي تملك العديد من خصائص الجملة اللفظية.

وقد توصل «برديستل» إلى هذه الترسيمية انطلاقاً من فرضية مفادها أن كل ثقافة تختار من بين مخزون هائل لمادة يمكنه عدداً محدداً بشكل صارم من وحدات الحركة للملازمة.

وإذا استثنينا العروض الميمائية (من ميمياء Mime) التي تستخدم الرميذ الكينيزي كنسق يكاد يكون الوحيد في تأليف العرض، فإن معظم توجهات المسرح الحديث تولي الرميذ الإيهامي أهمية كبرى ولا سيما مقروناً بالرميذ السينوغرافي الحديث في عروض «ما بعد البرشيتية» وعروض ما بعد «أزتو» وغيرهما في الستينات والسبعينات.

وعلى سبيل المثال، يحتوي مسرح «كاتاكالي» الهندي التقليدي على ٨٠٠ «مودرا» Mudra (علامة في السنسكريتية) أو وحدة نحوية دلالية خاصة بحركة الممثل - الراقص : ٦٤ حركة للأطراف، ٩ حركات للرأس، ١١ حركة للظف، .. الخ^(١٤)

وفي سياق المقارنة مع اللسانية تؤكد الكينيزياء على التمييز بين الوحدات الكينيزية التي تقوم بوظيفة فيزيولوجية سابقة للدلالة أولاً (برغم استواء المقام السيمبائي الدال في العرض) فيما الوحدات اللسانية هي رموز اتفاقية Symbols تقوم بالدلالة أولاً.

بذلك فإن الإيماءات على حد تعبير «بردويستل» تعتبر «أشكالا مكبلة» لا تستطيع أن تستقيم بمفردها. .. مثلها مثل «Copt» التي لا تتواجد بمفردها في اللغة الإنكليزية، ويمكن لدارس اللغة أن يتعلم كيف ينشئها بإضافة «Pre» أو «Con» و«Tion».

وذلك يعني أن الإيماءات هي جذور لأشكال حركية وأنها تحتاج إلى سلوك يضاف إلى وسطها وأولها وآخرها كهي تستقيم. وهي بالتالي قابلة للتحليل من خلال الصيغ النحوية لمقطع سلوكي كينيزي ككل، أي أن تجزئة الوحدة - العلامة الإيمائية - تفترض أن يؤدي إلى تصور أشمل لـ «الخطاب الكينيزي» الذي تتحكم به علاقات نحوية كلية - الحركة ككل متصل - بالإضافة إلى توابع اتصالية ممكنة كالإشارة شبه الكينيزية Para Kinesis، أو التعابير الإيمائية التي تحيط بسياق الاتصال (إيماءات لفت الانتباه وتعيين المكان أو المتكلم أو المخاطب، .. الخ)، أو «التأثير الأنافوري» (من الأنافورة Anaphora، صورة بلاغية تقوم على تكرار الكلمة الواحدة في مطالب جعل متعاقبة) على حد تعبير «جوليا كريستيفا» J. Kristeva^(١٥).

ويعتبر مفهوم «الإيماء التأشيرية» deictic gesture هذا أساسا لإبانة الجسد في فضاء مادي واقعي. وغالبا ما تأتي التأثيرات هذه مصاحبة للكلام أي أن الإيماء واللفظة محكومتان بالتعاون. هذه الإيماءات أو الحركات التي تصاحب وحدة نحوية لفظية أطلق عليها «بردويستل» تسمية «المؤشرات الكينيزية» Kinesis markers والتي تقوم بتعيين مواضع الخطاب (باتجاه المتكلم أو باتجاه معاكس)، في سياق تعيينها لمقام القصد في «فعل الكلام» Speech act، وإمكانية أن ينشأ فعل القول أحيانا بواسطة وسائل كينيزية (تسديد الإصبع كأمر بالخروج).

ومن بين المؤشرات الكينيزية، المؤشرات الوضعية Attitudinal markers المرتبطة بقصد المتكلم والتي لا تعين الفعل المقصود بقدر ما تعين وضع الجسم المتخذ من قبل المتكلم أثناء تكلمه، اتجاه العالم أو اتجاه المخاطب أو اتجاه السياق العام.

وقد أقام «برشت» مفهوم «الإيماء الملحمية» على أساس الأوضاع الجسدية التي يتخذها الناس اتجاه بعضهم البعض في الـ Gestus ولا سيما عندما تكون هذه الأوضاع نمطية مقبولة stereo typed تؤمن للمجهور إدراك بعدها الأيديولوجي (دور التثريب).

وفي المسرح الأكثر حداثة عند «فورمان» مثلا، يأتي التقطيع الفيلمي المستعار في مسرحه «المستيري» ليقوم بملء إيراد الإيماءات والأوضاع الجسدية بشكل فاضح أكثر من خلال تقنيات الفيلم من إعادة وتعليق وتسرير وتأطير.

عالم الفكر

وفي الاتجاه نفسه تأتي عروض «المسرح الراقص» أو «الرقص المسرحي» المعاصرة لتؤكد أكثر على تقاطع المسرح والرقص في إيلاء البعد الحركي للجسد مكانة مرموقة وعلى إغناء رصيد العرض الإيمائي هذا بوحدات جديدة مبتكرة (أو خطوات في المفهوم الراقص) ملتقطة من رصيد الثقافة أو ما يسمى بالنسق الكينيزي العام، في سياق عملية «مسرحة» تتجاوز واقعية المسرح الأدبي النموذجي ومعجم أشكال الرقص التقليدي في آن واحد.

وفي هذا المعنى تقترب التجارب الحديثة في المسرح والرقص في تكويدها للموحدات الإيمائية الحركية الجديدة من أشكال المسارح الشرق آسيوية التي لا تميز بين المسرح والرقص.

وفي هذا المجال، يعتبر «رودولف فان لابان» Rodolf Van Laban (١٨٧٩ - ١٩٥٨) المصمم الكوريوغرافي الشهير رائدا نظريا في تحقيق نسق لتحليل الحركة الخاصة بالرقص في عناصرها (الفضاء، الزمن، الطاقة، أقسام الجسم المتحرك) ووصفها، ولاسيما الوصف البنيوي في حدوده الدقيقة القابلة للقياس، والتعبير عن الحركة بتميز الجزء المتحرك واتجاه الحركة والمستوى ودرجة التحرك والوزن كوحدة زمنية لها ديناميها الخاصة بنسج الحركة (قوة، مرنة، الخ). وكذلك وضع «لابان» مبادئ تحليلية لدراسة الحركة شكلت أساساً هاماً لدراسات لاحقة، ويمكن من وضع قواعد للحركة بصورة عامة (يمكن تطبيقها على أي نوع من التعبير الحركي) من خلال تحليل عناصرها الأساسية إلى «أشياء» (أجزاء الحركة) و«أفعال» (نقل، تمدد، دوران، ..) و«ظروف» (التوقيت، الدينامية، درجة الفعل، طريقة الأداء). وإضافة إلى ذلك فقد توصل إلى نسق رمزي لتدوين الحركة - معروفة باسمه Labanotation - شبيه بالتدوين الموسيقي. (١٦)

وفي تأكيد البروكسيمياء والكينيزياء معا على أهمية «السياق الاتصالي» في تحليل وفهم الوحدات الفضائية والإيمائية، يأتي دور الاتصال شبه اللساني ليضفي البعد الصوتي على مثلث لغة الجسد هذه.

شبه اللسانية Paralanguistics

بالإضافة إلى بنية الخطاب «الفونيمية» Phonemic النحوية تأتي المقومات شبه اللسانية الخاصة بالأصوات غير اللفظية وضوابط السياق الاتصالي لتؤكد على أهمية هذا النسق (نسق نغم الصوت في أنساق كاوزان المسرحية) وتشمل:

- ١- خصائص التكلم الصوتية: درجة الصوت Pitch، وعلوه Loudness وسرعته Tempo، ونبرته Timbre.
- ٢- الأصوات غير اللفظية: الضحك، التثاؤب، الأثين، الشخير، .. الخ.
- ٣- ضوابط السياق شبه اللسانية: ترقيم الكلام (تعيين حدي بدايته ونهايته) وإنشاء تصابير في نقاط منه وتقطيعه، .. إلخ

وتعتبر المقومات شبه اللسانية هذه، ضوابط للسياق اللفظي وأنواع السلوك المتصل باللفظ، أساسية في أي تفسير صحيح من قبل المرسل إليه وكما أشار «أبركمبي» Abercomby، «لا يفهم استخدام اللغة الملفوظة في المحادثة بشكل سليم إلا عندما تؤخذ العناصر شبه اللسانية في الاعتبار». (٢)

وقد ركزت الأبحاث شبه اللسانية على قدرات الصوت التعبيرية Expressive والانفعالية Emotive والتجريدية Modulating.

ولا ينبغي على العاملين في المسرح أهمية هذه المقومات قلبها، مع «متانسلافسكي» في تدريسه للممثل وتبأدية تلميذه لأربعين موقفا صوتيا انطلاقا من عبارة «هذا المساء» بالروسية. وحديثاً، تولي العروض طريقة أداء الممثل الصوتية - الطبيعية أو المصنعة - أهمية دلالية تفوق دلالية انسياب الكلام نفسه، وصولاً إلى العروض القائمة على التلاعب الصوتي بالتركييب النحوية غير المفهومة لـ «لغة المعاقين» GLOSSOLALY أو ما يمكن تسميته بـ «الكلام الهجين» القريب من لغة السحر.

وفي دراسة لـ «جورج تراغر» G. trager (١٩٥٨)، جرى تعيين ثلاثة أصناف لمقومات الصوت شبه اللسانية:

١- جهاز الصوت Voice set، أي خصائص الصوت الفيزيولوجية الناتجة عن الجنس والسن والبنية الجسدية وغيرها.

٢- خصائص الصوت: درجة تحكم الشفة والحنجرة والإيقاع والتلق والسرعة والرنين.

٣- تفعيل الأصوات Vocalization: أو الكلام الملفوظ فعلاً بما فيه من مشخصات صوتية Vocal char-acterizers (تثاوب، ضحك، . . الخ) ومميزات صوتية Vocal Qualifiers (القوة، علو الدرجة، المدى) وفواصل صوتية Vocal Segregates (أو الأصوات المميزة من غير الألفاظ: أوه، شش، . . الخ)

وتعتبر اختيارات دافيتز Davitz ١٩٦٤ (ص. ١٦) الخاصة بدلالات التضمن الانفعالية للخصائص الصوتية نموذجية في حقل الدراسات شبه اللسانية، بقدر ما تبين على أن التعبير عن المواقف والمشاعر يمكن أن يضبط من خلال معايير دقيقة وكودة صوتية تسمح باختيار المؤشرات الملائمة. (٢)

وتأتي الدراسات شبه اللسانية هذه لتكمل قواعد الخطابة والإلقاء والتحكم بالتقييم الصوتي للكلام وإيقاع قلده ونطقه وغير ذلك من قواعد خاصة بالأداء التمثيلي التي يتألف معها المدربون والمخرجون والممثلون ويتفنون في إتقانها ويلوذة أساليب أداء صوتي مميزة.

وقد أولت معظم اتجاهات المسرح الحديث البعد الصوتي اهتماماً يوازي اهتماماً بحركة الجسد في سياق مواجهتها لخطابية المسرح التقليدي ومحاولة إرساء نصوص صوتية تأويلية للنصوص المكتوبة. فالمسرح المنحهي يعتبر الإيماء الاستعراضية Gestus في بعديا الحركي والصوتي، ولنا في «صرخة» «آرتو» خير دليل على تفعيل الأصوات العنصرية الموازية لعضوية الأداء الحركي بدءاً بالأنفاس وانتهاء بشئ الأصوات الإحشائية والمقلدة والضحكات والتأثتات وغير ذلك من أصوات شكلت منافساً جدياً للوسائل اللسانية في أعمال «غروتوفسكي» وغيره. وعلى سبيل المثال، قدم «مسرح كافكا للباتونيميمياء» الألماني في الثمانينات عرضاً لمسرحية «أوبولمكا» لـ «الفردجاري» A. Jerry جرى فيه استبدال النص الكلامي كله بنص صوتي غير لفظي بديل.

وفي عروض أخرى احتل الصوت مقاماً رفيعاً نتيجة تفعيل تأثيرات الموسيقى الحديثة والتجريبية (الحسية Concrete والإلكترونية وغيرها) في عروض استوحيت تجارب «الباهواوس» وبلغت في تجرئها للحركات والأصوات والمناصر السينوغرافية حد القطعية مع المسرح المألوف (أعمال Gruppo Altro الإيطالي).

(Ranciation)	(Rhythm)	(Inflection)	(Rate)	(Timbre)	(Pitch)	(Loudness)	(Feeling)
الرائحة	الإيقاع	تغير ارتفاع الصوت	معدل السرعة	الجرس	درجة الصوت	علو الصوت	الإحساس
متنظم	متنظم	ثابت يعلو قليلا	بطيئة	زان	خشيفة	تخفيض	الحنان
خافت	غير متنظم	صاعد وهابط	سريعة	موقعا	عالية	عالي	الغضب
متناغم إلى حد ما	-	رتيب أو هابط تدريجيا	بطيئة متعالة	زان معتدل	من المعتدلة إلى الخفيفة	من المعتدل إلى الخفيض	الصحور
-	متنظم	صاعد وهابط : صاعد على الصمم	سريعة متعالة	موقعا باعتدال	عالية متعالة	حال معتدل	الابتهاج
خاطف إلى حد ما	-	صعود طفيف	سريعة متعالة	زان معتدل	من عادية إلى عالية متعالة	عادي	نفذ المبر
-	متنظم	صاعد	سريعة	زان معتدل	عالية	عال	الفرح
متلخم	سكانات غير منظمة	هابط	بطيئة	زان	خشيفة	تخفيض	الحن
متناغم إلى حد ما	متنظم	صاعد طفيف	عادية	زان إلى حد ما	عادية	عادي	الرضى

تشارك الأفعالات والقوىات شبه اللمسية

وفي تقاطع البروكسيمياء والكينيزياء وشبه اللسانية ودراستها الحديثة العهد وتنازعها غير الأكيدة بعد، تقوم سيميائية الاتصال غير اللفظي بتقديم أرضية لا يستهان بها في حقل التجريب والبحث عن وحدات جديدة لثلاث لغة الجسد القضاية الحركية الصوتية التي يمكن أن تعمل في ثقافة ما مقدمة لعمليات «مسرح» وتكريد لاحقة تشرع أفق التجريب باتجاه تحديث المسرح وتأكيد علاماته المحلية في آن واحد.

ذلك أن الغرض من التجريب يكمن في البحث عن «الجديد» الذي يمكن أن تضيقه التجربة على ما توصل إليه غيرها، والإضافة هذه يفترض بها أن تطال عناصر الإزاحة Ostension الأساسية في المسرح، أي أن تكون عمليات مسرح «نهمة»، على حد تعبير «رولان بارت» R. Barthes «حيث تطيح برائية الأجساد والأصوات والأشياء بالنص المكتوب أولاً، لتلويب الكلمة من ثمة في المواد» (١٧).

وفي هذا الاتجاه، كان لنا تجارب ترسخت في عروض «مختبر المارة للعروض الفنية» مثل «رقص الجن» - بيروت ١٩٨٢، «وراشة طابسة» بيروت ١٩٨٧ ومهرجان قرطاج - تونس ١٩٨٩ ومونعراً «تكوين» - Gene- ١٩٩٤، تصب في خانة «المسرح الراقص» «تيلورت في ما اصطلاحنا على تسميته بـ «التقاسيم» (استعارة للتقاسيم في الدور الغنائي وتعميمها على وحدات العرض كافة، الصوتية، الإيقاعية، السينوغرافية) كأكلية انطلقت في «تكوين»، على سبيل المثال، من «وحدات اتصالية غزلية» بين الذكر والأنثى (قامات، أوضاع جسد، إلهاءات، إقدام وإحجام، اتصال أعضاء، أصوات غزل، أنفاس، . . . الخ) قام سبعة ممثلين - راقصين (إناث وذكور بلباس أبيض يغطي الجسد كله وماكياج أبيض للوجه والرأس) بحياتها في سيناريو تفاصيل كثر وفقر الوصال والانفصال للأجسام والأعضاء التفصيلية وكورغرافية مسكونة بها جس تكشف الأنوثة والذكورة وكأنها حودة إلى تكوين أصل علاقة آدم وحواء في جنة عدن.

وفي الختام، يمكن اعتبار كتاب «طوق الحمامة» لأبن حزم الأندلسي مثالا في التراث العربي القديم على تحليل وتصنيف الاتصال في تفاعل العاشقين ولأصبا في جانبه غير اللفظي الخاص بعلامات الحب: النظرات وتحركات الحب الباحثة عن قرب الحبيب وميلاته حيث يميل، والإقبال على الحديث والانصات لحديثه واستغراب كل ما يأتي به، وكأنه عين المحال، والإصرار نحو المكان الذي يكون فيه والتباطؤ في المشي لدى مفارقتها، وغير ذلك من علامات دقيقة تميز السلوك العربي في الحب بالإضافة إلى تعيين ابن حزم لأدوار الفاعلين (المحب، المحبوب، الرسول المزعول، السفير - الخ) التي يمكن أن تقارن بتصنيفات «إيتيان سوريو» E. Souriau لأدوار التفاعل الدرامي في المسرح الغربي. (١٨)

المراجع

- (١) امريكو ايگو، U.Eco سمياء العرض المسرحي، ترجمة وحواشي ومصطلحات سمياء العرض (عربية، فرنسية والإنكليزية) الفكر العربي ٥٥، بيروت ١٩٨٩.
- (٢) Roland Barthes. *Essais critiques*, Seuil, Paris 1964.
- (٣) كيرايلام، K. Blam سمياء المسرح الدراما، ترجمة وحواشي وظيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٢.
- (٤) Monique Boris, *Théâtre et anthropologie, L'usage de L'autre Culture*, in *Degrés* No. 32, 1982.
- (٥) Eagenio Barba, *Improvisation anthropologie theatrale*, in *Bouffonerie* No. 4.
- (٦) Jeanne Martinet, *Clefs pour la sémiologie*, Seghers, Paris 1975.
- (٧) Tadeuz Kawzan, *the sign in the theatre*, *Drama Riview* T. 72.
- (٨) Marianne Beliz, *Communication*, Frequences, Paris 1988.
- (٩) Dominie Rioud, *Du code au désir, Le corps dans la relation sociale*, Dunod, Paris 1983.
- (١٠) Hall E.T. *Hidden Dimension*, Double day, New York 1966.
- (١١) الترجمة الفرنسية - Seuil, Paris 1971
- (١٢) Argelander R. *Behavior Tableaux*, *Drama Riview* 17, 1973.
- (١٣) Pierre Guiraud, *Le langage du corps*, Que Sais-je, Paris 1980.
- (١٤) Birdwhistell R. *Kinesics and Context. essays on Body motion communication*, University of Pennsylvania Press Philadelphia 1970.
- (١٥) Eugenio Barba, *Il teatro Katakali*, Chieri 88, Rosenberg & Sella, Torino 1988.
- (١٦) J.Kristiva, *Le geste, pratique ou communication*, in *Language* No. 10, 1968.
- (١٧) Ann Hutchinson, *Lebanotation, the system of analysing and recording movement*, Routledge Theatre art Books, New York 1989.
- (١٨) Régis Durand, *Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théâtre*, in *Sémiologie de la représentation*, Complexe, Paris 1975.
- (١٩) ابن حزم الأندلسي، طرق الحياطة، دار الحيلة، بيروت ١٩٩٢.

السيمولوجيا وأدب الرحلات

د. لطيف زيتوني

تمهيد

تعتبر الرحلة، أو قصة السفر، اليوم من المجالات القليلة التي لم يولها علم السيميائيات عناية تذكر. فهازالت الأبحاث السيميائية منصبة على الحكاية الجغرافية والأقصوصة والرواية، وزادت إليها قبل بضع سنوات مادة الشعر. ومع أن النتائج المنحصلة في مجال لا يمكن أن تنقل وتطبق في مجال آخر، فإن السادسين يلاحظون وجود قاسم مشترك بين أنواع القصص المختلفة، «نظام ضمني من الوحدات والقواعد»⁽¹⁾ يضبط الإنتاج السردى، على هذا النظام تنكب الأبحاث السيميائية. ولكن هذا العلم حين يواجه ملايين الوحدات المتقاربة ضمن حقله، لا يسهه أن يدرس كل وحدة على حدة، متبعاً طريقة الاستقراء، منطلقاً من الخاص الكثير إلى العام الموحد الجامع. لهذا يلجأ صموئيل إلى رسم تصور أو نموذج (أو «نظرية» كما يجلس للغويين الأمريكيين أن يسموا) يكون أداة ممكنة للتحليل. وبهذه الأداة النظرية يأخذ بمعالجة النتاج القاسم في حقله، فيكشف منه ما يطابق النظرية وما يخالفها، ويكشف داخل النوع الأول درجات والوان وفروق، هي نتيجة التاريخ والجغرافيا والثقافة⁽²⁾.

التصور المتحصل من الدراسة العلمية الثنائية لكل رواية بمفردها، للتجتمعة عناصره من إحصاء العناصر المتكررة ومواقعها ودورها وعلاقات كل منها بسواها، أليس هو التصور الأمثل علمياً ومنطقياً؟ ولكن هل يمكن مثل هذا المشروع أن يبرر التوتر؟ هل يمكن فعلاً تحليل كل النتاج الروائى. مثلاً، الماضى والحاضر، المتزايد بالآلاف كل سنة ويكل اللغات الحية؟ التصور أو النموذج أو النظرية التي يلجأ إليها السيميائيون ليست، إذا، سوى أداة تجريبية. وهي تجريبية من جهتين: الأولى أنها خلاصة تجربة الناقد في القراءة الروائية، والثانية أنها اقتراح يعرضه الناقد للتجربة. ليست النظريات السيميائية خلاصات نهائية، ولا يمكنها أن تكون.

القراءة التي نعرضها، وبالتالي نقترحها، للرحلة ليست إذا سوى اقتراح مؤسس على جملة من المفاهيم النقدية الشائعة في الأبحاث السيميائية. ولكنها قراءة تعي أن نقل المفاهيم والأدوات من حقل القصة العامة، أي القصة البنية على الخيال والاحتمال وحرية الكاتب في توجيه الأحداث ورسم الشخصيات والنهايات، إلى حقل قصة السفر، أي القصة البنية على الواقع الحقيقي والتاريخ والمقيدة صاحبها بحدودها وشخصياتها ونهاياتها، لا يمكن أن يكون تلقائياً. هذه القراءة تمارس عملية اختيار مستمر لما يناسبها، وعملية تعديل لما يختار لكي يأتي منطقياً تماماً على النص، موافقاً لخصوصية قصة السفر. وبما يمكن لسيمياء الرحلة أن تستعير من سيمياء القص العام: موقع النظر *Point de vue*، هيئة السرد *Instance narrative* (الكاتب، البطل، الراوي، المروي له، ...)، الزمن والمخالفات الزمنية، المكان، تعرية الأسلوب *Dénudation des procédés*، النص المقلع مع الاقتحائية والخاتمة، وغيرها. ويبقى لسيمياء الرحلة أن تستكمل نموذجها من استقراء النصوص، وتطبيقها على الواقع. هكذا تحصل لها عناصر جديدة خاصة بها: بواطن الرحلة، وسائل النقل، وخطط الرحلة. وهكذا تعدل فيها العناصر المشتركة لتأخذ في قصة السفر حجاً أو دوراً أو وجوهاً لا تعرفها سيمياء الرواية ولا تستخدمها. من هذه العناصر المشتركة نذكر الوصف الذي يأخذ في الرحلة الدور الأول، والزمن الذي يتلاعب الكاتب الرحالة بمستوياته فيخلط في نصه حوادث لا تنتمي كلها دائماً إلى الرحلة، وهيئة السرد التي تختلف حالها في قصة السفر: فالكاتب هنا شخص حقيقي والبطل حقيقي وهما واحد، والصموية التي تواجه القارئ في هذه الحال هي التفريق بين صوت الكاتب وصوت البطل، بين صوت الرحائي، مثلاً عام ١٩٠٧ حين كان يقوم برحلته إلى الأز، وصوت الرحائي عام ١٩٣٨ حين كان يدون رحلة الأز.

لن يكون بالإمكان كتابة مقالة تتناول كل هذه العناصر وتوضحها وتسلك طريق العلم إليها من دون اعتماد نص ما، قصة سفرها، تسمح - إذا كانت ناجحة وغنية - بالتطبيق. ولقد اخترنا للملك رحالة عربياً لساناً وهوى هو أمين الرحائي، واخترنا من كتب رحلاته واحداً هو «قلب لبنان» الذي يتكون من عدة رحلات قصيرة قام بها في لبنان. وسنحاول التركيز في تحليلنا على العناصر الخاصة بالرحلة مهملين العناصر المشتركة بينها وبين سائر أنواع القصة، لشيوخ الكتابات التي تناولها في مجلاتنا ومكتباتنا.

مقدمة

يعيز توماشفسكي، في ترتيب العناصر الموضوعية. نوعين يختلفان في درجة خضوعها لمبدأ السببية: الأول يسود المؤلفات القائمة على الحكاية كالرواية والملمحة، والثاني يسود المؤلفات الوصفية غير القائمة على الحكاية كالرحلة. وبه توماشفسكي إلى أن الحكاية (أي مادة القصة) تتطلب في آن واحد العنصر الزمني والعنصر السببي. الرحلة تتوفر العنصر الزمني، أي تتخذ شكل متواليات زمنية، إذا تناولت حكايتها مغامرات الرحالة الشخصية. أما إذا اقتصر على عرض الانطباعات فإنها تتحول إلى قصة بلا حبكة.

التمييز الذي يشير إليه توماشفسكي مزدوج في الحقيقة. فمن جهة أولى هناك تضاد بين الرحلة والرواية:

- سرد حر - وصف = رحلة

- تسلسل + أحداث = رواية

ومن جهة أخرى هناك تضاد بين المغامرات وسرد الانطباعات:

- سرد مغامرات = حكاية قائمة على حبكة

- سرد انطباعات = حكاية بلا حبكة

لكن الرحلة، في الواقع، لا يمكن أن تقتصر على نوعي الترتيب اللذين أشار إليهما توماشفسكي. فهناك أنواع مختلفة، لا باختلاف شخصية الرحالة وحسب بل باختلاف وتطبيقه: مهاجر، محارب، مبشر، سائح، رجل أعمال، طبيب، دبلوماسي، مراسل صحفي، مغامر، الخ... كل واحد من هؤلاء يرحل، ولكن تبعا لمهمته وظروفه وذوقه. وكلهم، أو على الأقل كل الذين يروون رحلتهم، يلتقون على أمر واحد هو أنهم يروون حكاية حقيقية وينقلون معلومات. هذا الأمر هو مدار الفرق بين الرحلة والرواية، وهو يقوم على ثلاثة تضادات:

- تضاد بين الحقيقي والوهمي.

- تضاد بين المفيد وغير المفيد.

- تضاد بين التوثيقي والاقتصادي.

بين الرحلة والرواية

التضاد بين الحقيقة والوهم هنا هو تضاد إجمالي. فهو لا يستبعد الطابع الوهمي لعدد من الرحلات، ولا يستبعد الطابع الحقيقي لعدد من الروايات أيضا. وقد يكون الوهم أو الحقيقة في الأثر كاملا. ولكن كمال الحقيقة لا يحدده الكاتب أو الناشر. فالرواية التي تعمل على غلافها الخارجي أو على صفحة العنوان الداخلية عبارة «قصة حقيقية» ليست بالضرورة كذلك. ومثلها تلك الروايات التي تنبه القارئ إلى وجوب الامتناع عن الربط بين شخصيات الرواية وشخصيات نماذجها في عالم الواقع: «كل تشابه بين شخصيات هذه الرواية وشخصيات حقيقية تعيش في عالم الواقع هو تشابه غير مقصود ومن نتائج الصدفة...». وهذه العبارات وأمثالها تحمّس القارئ على التشبيه وصل البحث عن الشبيه، مثليا تحمّض عبارة «بدون تعليق» تحت الرسم الكاريكاتوري على التفكير في المعنى البعيد غير الظاهر للرسم. ليست الرواية الحقيقية إذا هي تلك التي يصفها كاتبها أو ناشرها بهذه الصفة بل هي تلك التي نستطيع، بل التي استطعنا أن نتحقق من صحة حوادثها وزمانها ومكانها وحركة شخصياتها وصفات كل منها والمغزى العام لمجرها. فإن صبح كل ذلك لا يبقى فرق بين الرواية والتاريخ. وقديما فصل أرسطو بين الشعر، بوصفه تمثيل المثل الأعلى، وبين التاريخ: «إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع. والأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال وإما بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظليا، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخا سواء كتب نظليا أو نثرا)، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن

أن تقع . ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي ، بينما التاريخ يروي الجزئي .^(٣)

هذا الفصل بين الشعر والتاريخ ، أي بين الحدث المحتمل الوقوع والحدث الواقع ، ينطبق على ما بين الرواية والرحلة . فالرواية كالشعر لا تصور الحدث الواقع ولو أذعت ذلك . ومحاولات Zola لخلق رواية «تجريبية» خير تجربة لكشف الحدود التي يمكن للفن الروائي بلوغها في اقتزائه من الحقيقة . فقد شبه Zola عمل الروائي «الطبيعي» بعمل العالم . «إننا نتابع من خلال ملاحظتنا وتجاربنا مهمة عالم الفسلجة Physiologie ، الذي تابع بدوره مهمة الفيزيائي والكيميائي .^(٤) وإذا كان عالم الفسلجة يتم بوظائف أعضاء الجسم البشري فإن الروائي «الطبيعي» يصب اهتمامه على الطبائع والأهواء ، فهو محلل يعمل الإنسان في حياته الفردية والاجتماعية . إن إصرار الواقعيين الطبيعيين على تمثيل الواقع الاجتماعي كما هو من غير تمويه الوجه البشعة فيه أو إغفالها أو التقليل من شأنها ، جعلهم يدخلون إلى الأدب ، والرواية تحديداً ، موضوعات لا عهد له بها كالجس والبغاء والعنف والإدمان على الكحول والمرضى واستغلال الإنسان للإنسان . وهي موضوعات تساعد كثيراً على تحليل طباع الناس وأهوائهم ، وسلوكهم الفردي والاجتماعي ، لأن الإنسان يميل إلى كشف أخلاقه وأفكاره وطبعه في كل أمر يلبي به حاجاته . لقد صوّر الروائيون الواقع وحشدوا لذلك تفاصيل كثيرة ، «فجديّة القص» وحسن جمع التفاصيل والأقوال والمستندات والتواريخ والسلالات ، يدعان بنا إلى دخول اللعبة . والبلية أن لا شيء من هذا كله صحيح ، وأتينا لو تفحصنا عالم بلزك بوضوح لاكتشفنا - عكس توقعنا - خيالا لا ينضب ، ولا مبالاة بالوقائع ، واضطرابا مقصودا ، واستخفايا واعيا بالصدق»^(٥) . هذا الاكتشاف لا يقلل من واقعية النص ولكنه يوضح نوع الصلة التي تربطه بالحقيقة التاريخية . ذلك أن الأدب لون من ألوان وصف الواقع . فهناك التاريخ والسيرة ، والأدب أهم منهما ، وهناك علم النفس والاجتماع ، والأدب أخص منها . لهذا يترجع التصوير الأدبي للواقع بين النمذجية والخصوصية . فالرواية لا تصور واقعة ذات وجود زمني ومكاني حقيقي ولكنها تمتهد لخلق صورة أو موقف أو حدث يتضمن كل العناصر الأساسية التي ألف الناس وجودها في أمثال هذه الصور أو المواقف أو الأحداث . وهذا هو معنى قول موباسان : إن الروائي لا يصور الحقيقة بل يصور شيئا يومه بالحقيقة فيتبع منطق الوقائع لا تسلسلها الاحتمالي .^(٦)

وموباسان كاتب واقعي . فهو تلميذ فلووير ، ومنه أخذ مبدأي الملاحظة واحترام الحقيقة اللذين تختصرهما هذه الجملة من مقدمة روايته «بيار وجان» (Pierre et Jean) : «أتطلع مليا إلى ما أريد أن أصور وبانتباه جم لاكتشف وجهها لم يره أحد ولم يتكلم عنه أحد» .^(٧) فالأدب لا ينقل عالم الواقع كله بل يختار من عناصره التي لا تحصى عددا محددا ، وهو لا ينقلها كما هي بل يعيد تنظيمها وفق غايته . فالعالم الواقعي معطى خارجي لا يلد للكاتب فيه ، أما النص الروائي فتاج الكاتب والمعبر عن أهدافه . الهدف الأول الذي يسعى إليه النص الأدبي ، والذي يبرز انتباهه إلى عالم الفن ، ويعطيه هويته الأدبية ، هو الجمال . وللجمالية شروط كثيرة ومعقدة على مستوى البناء والموضوع والأسلوب . واحترام هذه الشروط يمنع النص الفني من مطابقة الواقع «الرواية محاكاة - حسب تعبير أفلاطون - ولكنها محاكاة فنية» .

ليست صورة الواقع، في كتابات الرحالة، صورة وهمية مستفادة من خيال الكاتب ولا هي صورة محتملة الوجود، أو حدثا محتمل الوقوع. ذلك لأن هدف الرحالة يختلف تمام الاختلاف عن هدف الروائي، الرحالة يقوم بفعل هو الرحلة، ثم ينقل هذا الفعل الواقع كما وقع له وأحسه وفهمه. ولكن الرحلة كفعل لا تكون منفصلة عن المكان والزمان، ويحتاج الرحالة فيها إلى دليل يفسرله ما يشاهد من الآثار، ويوضح له ما يحرك عواطف الناس من العقائد، وما يوجّه سلوكهم من العادات والتقاليد، ويرسم له صورة شاملة عن أخلاقهم وثقافتهم وآدابهم. هذا الدليل هو الكتب والناس. يقول المقدسي في كتابه «أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم» متكلما على تقسيم كتابه ومصادره: «فانتظم كتابنا هذا ثلاثة أقسام أحدها ما عايناه، والثاني ما سمعناه من الثقات، والثالث ما وجدناه في الكتب المصنفة في هذا الباب وغيره. وما بقيت خزنة ملك إلا وقد لزمته، ولا تصانيف فرقة إلا وقد تصفّحتها، ولا مذاهب قوم إلا وقد عرفتها، ولا أهل زهد إلا وقد خالطتهم، ولا مذكور بلد إلا وقد شاهدهم حتى استقام لي ما ابتغيته في هذا الباب»^(٨). ويقول في مكان آخر موضعا ما ألزم نفسه به مما يشكل منهجا لأمثاله: «وتجنب الكذب والطنيان، وتحزنت بالحجج من الطعان، ولم أودعه المجاز والمحال، ولا سمعت إلا قول الثقات من الرجال...»^(٩).

هذه المصادر المختلفة وهذا التجنب والتحزّن يرمي إلى غاية واحدة هي صحة الخبر. فأدب الرحلة يدعي أنه ينقل الحقيقة لا شبهها، وينقل الواقع لا المحتمل. إنه أدب التحقق، الرواية التي يمكن للفارئ أن يتحقق من شخصياتها وزمانها ومكانها ومدتها وأن يتعرف شخصية بطلها ورفاقه في رحلته، وشخصيات من استضافوه من المشهورين والمغمورين وأن يجمع حوفا من المعلومات ما لم يرد ذكره في نص الرحلة.

التضاد بين المفيد وغير المفيد لا ينفصل عن مفهوم الحقيقة والإعلام. فالرحلات التي تنتهي إلى نص مكتوب هي غالبا رحلات تمت لهذا الغرض. لهذا نجد الرحالة مهتما بما يعنيه ويلفته ويشوقه، ومهتما بدرجة أعلى بما يعني قراءه، «شديد الانتباه إلى خصائص البلاد والشعوب الأجنبية، شديد الصدق في ملاحظاته وأوصافه، حريصا على تأدية دوره كشاهد لمصلحة الحقيقة، والعلم»^(١٠) الشهادة للحقيقة والعلم هي مساهمة الرحالة في كتابة التاريخ وتقدم الحضارة. وكثيرا ما نجد عند الرحالة العرب المحدثين هذا الهم الذي يحولهم إلى مصّلحين اجتماعيين، إلى دعاة تغيير للعادات والتقاليد الاجتماعية والسياسية. يكفي أن نذكر أمين الريحاني وأحمد فارس الشدياق.

يقول الشدياق مقدما كتابه «الواسطة في معرفة أحوال المألّة وكشف المخبا عن فنون أوربا» ويعلم الله أني مع كثرة ما شاهدت في تلك البلاد من الغرائب، وأدركت فيها من الرغائب، كنت أبدا متفصّ العيش مكذّرة، كمن فقد وطنه، ولزومته معسرة، لا يروقني نضار، ولا نضرة، ولا نعمة، ولا مسرة، ولا طرب ولا هوا، ولا حسن ولا زهو، لما أني كنت دائم التفكير في خلوّ بلادنا عما عندهم من التمدن، والبراعة والتفنّن، ثم تعرض لي عوارض من السلوان، بأن أهل بلادنا قد اختصوا بأخلاق حسان، وكرم يغطي العيوب ويستمر ما شان، ولاسيما الغيرة على الحرم، وصون العرض، عما من هذا الصوب يذم، ثم أعود إلى التفكير في المصالح المدنية، والأسباب المعاشية، وانتشار المعارف العمومية، وإلى إتقان الصناعات وتعميم الفوائد والمنافع، فيجفل ذلك السلوان، وأعود إلى الأشجان»^(١١).

هذه المعرفة الجديدة التي يكتسبها الرحالة من المخالطة ، والمشاهدة والمطالعة تدفعه إلى مقارنة حال الشعوب التي ارتحل إليها بحال شعبه وبلاده . فيقطع بإفادة بلاده من الجديد المفيد . «إلا أن رغبتي في حب إخواني على الاقتداء بتلك المفاهيم، هي التي سهلت علي هذا الخطب وأطالت باعي القاصر، فأمسكت القلم من بعد إلقائه مرارا . . .» (١٢) .

يبقى أن نقول إن الهدف التثقيفي الذي يوجه كتابات الرحالة يترافق غالبا مع هدف آخر هو تسلية القارئ بالمدش والغريب . إلا أن هذه التسلية قد تكون الوجه الجذاب الذي يفرى القارئ بالمطالعة ، فيتعلم وهو يتسلل طبقا لمبدأ المسرح الكلاسيكي .

يتسم التضاد بين التثقيفي والاقتصادي إلى الإطار الذي ضم البحث في الحقيقي والنافع . أما المقصود بالاقتصادي هنا فهو اقتصاد الكلام ، اقتصاد القصة المكتوبة التي تروي الرحلة بأحداثها وأفكارها وانطباعات صاحبها . روي الرواية يسمى إلى ما ينسج له الحكبة والخاتمة . كل موقف لا يخدم مباشرة هذا الهدف ، هو زائد ومبصره الإهمال ، لأنه يخالف مبدأ الاقتصاد في الرواية . أما كاتب الرحلة فلا يابه لمبدأ اقتصاد الكلام ، ولا يعنيه ذلك . فهو لا يني عبارة هندسية يخفض فيها سلفا لباديء وقوانين صارمة بل يسمى إلى أثر يجمع فيه المهم والنافع والمدش . قارئ الرواية يبحث عن الحدث والتحليل النفسي الذي يرافق عرضه ، قارئ الرحلة يبحث عن المجهول والغريب ، أي يبحث عن المعلومات . حتى المفامرة التي تتزلق الرحلات إلى تصويرها أحيانا يعرضها أدب الرحلة كمفامرة فريدة بإطارها وشخصياتها ، ويطلق وصفه لهذا الإطار وهذه الشخصيات . وحيثما تظهر الرحلة كمترادف للكشف ، ويصبح الوصف مكانا للعبتين : الصديق والشمول .

الصديق في الوصف مطلب أساسي للقارئ الباحث عن المعلومات والكشف . فالوصف هنا وثيقة . ولكن ، هل يفترض الصديق الشمول ؟ إن البحث عن الصديق ، عن المعلومات الكاملة والشاملة يولد في النص نوعا من الاستطراد . يقول جان ريكاردو : « كل التفصيلات الوصفية استطرادات . وكثرة الاستطرادات تحول الوصف إلى أداة لإغراق القصة » (١٣) . وإذا كان القارئ يحس بنقل هذا الوصف فالكاتب ليس أقل إحساسا منه به ، والدليل هو هذه الصيغ المختلفة التي يستخدمها لإعلان العودة إلى القصة ، والتي توحى كلها بأن الكاتب قد أوقف الوصف قبل انتهائه . إن الوصف لا ينتهي . فوصف الشخصية قد يصل إلى حد التدقيق في الألوان المترابكة لقرنية عين البطلة ، كما فعل فلوير في رواية «مدام بوفاري» ، وربما بلغ أبعد من ذلك . وحدها القطع الوصفية التي يجري بناؤها على شبكة معلومة (كشبكة الفصول ، والجهاات الأصلية ، والاتجاهات : أمام ، وراء ، فوق ، تحت ، هنا ، هناك ، إلخ . .) تعطي الانطباع أن الوصف قادر على الإحاطة بموضوعه من دون أن يستوفي كل أجزائه .

ولكن الوصف الذي يبعد سرد الرحلة عن سرد الرواية يقرب أدب الرحلة من الأدب العام . فالبحث عن الصحيح والمفيد والإخباري يضحي من أجل هدفه بالعنصر الجمالي والأدبي . لهذا يشكل الوصف العنصر التعريفي ، بل الجهد الذي يبذله أدب الرحلة للمحافظة على الهوية الأدبية ، ورفع مستوى قصة الرحلة إلى مستوى الآثار الأدبية ، ونقلها من الشهادة البسيطة إلى الأثر الفني .

نضيف إلى هذه التضادات الثلاثة أن قصة الرحلة المصوغة بضمير المتكلم، بسبب سردها فترة من حياة الرحالة - الكاتب، تخالف الرواية التي تنقل، ميدانياً، مضمون فترة من حياة وهمية لا يمكن الخلط بينها وبين المؤلف فقاري الرحلة يعرف سلفاً الحاتمة السعيدة لمغامرة البطل، لأن البطل هو الكاتب الذي يخاطبه الآن ويروي له ختام المغامرة. أما في الرواية، فيبقى القلق والتربص كاملين، لأن القاري لا يملك أي معطى يمكنه من معرفة الاتجاه الذي ستسلكه الأحداث أو يسمح له بالأطمئنان إلى مصير بطله.

يمكن القول إذا، إن نص الرحلة هو نص قصصي له شروطه الفنية الخاصة. المشاهدة ونقل المهم والجديد والمتع والتافع هما أهم هذه الشروط. أما توازن هذه العناصر داخل النص فتفرضه الرغبة في إرضاء القاري، «إن قراءة قصص الأسفار، حين تكون هذه صحيحة وحسيفة، يطيب لكل الناس، يرغبها القراء في العادة للمتعة التي تحملها إليهم، ولكن الأشخاص الفطنين يستغلونها للجغرافيا والتاريخ والتجارة»⁽¹⁴⁾.

مكونات الرحلة

إن قصص الأسفار التي سنحاول تحليلها - وهي «قلب لبنان» لأمين الريحاني - تنتمي إلى فن الرحلة الذي سبق الكلام عليه. هذه القصص ككل الرحلات تحاول أن ترينا، من خلال كاميرا متحركة هي الرحالة نفسه، مجموعة من اللوحات تمثل الطبيعة (الأفاق الجغرافية، الغابات، الجبال، الوديان، الصخور، الأنهار، الطرقات، الكروم، الخ...)، والمسكن (المنازل، الأديار، الفنادق، المقاهي، القرى، الخ...)، والسكن (الرجل، المرأة، الشاحس، البقال، رجل الدين، الفلاح، اللبناني، الأجنبي، الحي، الميت، الواقعي، الأسطوري)، والملاهي (الرقص، لعب الورق، لعب الروليت، الخ...). هذا الوصف هو مكون من مكونات الرحلة أو قصة السفر.

ولكن القطع الوصفية ليست سوى مقاطع من زمن الرحلة يمهّد لها ويوطرها التنقل الذي يشكل المفاصل الرئيسية للرحلة، وككل حكاية، يمكن تشبيه قصة السفر بجملة لغوية: لكليهما مضمون وزمن وأشخاص يشاركون في الفعل. ولكن هذا التشبيه لا يعطي سوى فكرة محدودة عن القصة، فقليلاً ما يحترم الكاتب نظام الوقائع في السرد. إنه يستبقي أحداثاً ويؤخر أخرى يحتاجها القاري ليتابع مجرى الحكاية، وذلك لتشويق القاري واستكداه. فضلاً عن ذلك، يقحم الكاتب في القصة الرئيسة قصصاً ثانوية لا نعرف أحياناً مكانها في زمن القصة. ليس الزمن في القصة إذا زمناً بسيطاً، وتلاعب الكاتب بالزمن، وهو تلاعب مقصود، يشكل المكون الثاني من مكونات قصة السفر.

لا يقتصر مفهوم الزمن على ترتيب الأحداث والتلاعب الذي يتعرض له هذا الترتيب أحياناً من جانب الكاتب. فقصة السفر، باعتبارها تنقل وقائع تاريخية حقيقية تنتمي إلى الزمن المادي الذي يحدده بنفسيست (Benveniste) بأنه «متتابع مطرد، لا منته، خطي، قابل للتقطيع حسب الطلب»⁽¹⁵⁾. وتتابع الوقائع في الزمن المادي أمر مستقل عن تلاعب الكاتب بالزمن وتلاعبه بالقاري. فهو يتبع خطاً ثابتاً لا يتغير، بل هو المقياس الذي نقيس به انحراف السرد. وبوسع الناقد أو الدارس أن يحقق في صحة التتابع «التاريخي» مستنداً إلى كتابات الكاتب وإلى الدراسات التي تناولته. هذه المستندات لا تنتمي بأي حال إلى قصة السفر، ولكن العودة إليها ضرورية من أجل فهم أفضل للنص.

إن القصة التي تروي وتصف توجهه إلى قارئ يتابعها بانتباهه وبخياله . ولكن الكاتب قد يقع أحيانا في سحر منظر طبيعي ، أو جو ، أو فكرة ، أو روح يحس بها ترفرف في قلعة أثرية مهجورة . فيترجمه عندئذ إلى هذه الروح ، فإذا السرد يتغير أسلوبا ومضمونا ، وتتحوّل الأخبار إلى تأمل ، والقصة الشعرية إلى قصيدة شعرية . هذه القصائد تشكل بفرادتها وباللون الذي تعطيه للنص مكونا ثالثا من مكونات الرحلة أو قصة السفر .

حوافز الرحلة

ترتبط الحوافز ، بالنسبة إلى عدد كبير من الرحالة ، بحاجة شخصية وإن لم تكن فريدة . يشير جان تيفينو (Jean thevenot) في كتابه «رحلة إلى المشرق» ، إلى أن حب السفر كان دائما أمرا طبيعيا لدى الساعين إلى ماهو حسن ونافع ، والراغبين في أن يكونوا على ذلك شهودا ومشاهدين .^(١٦) حسن ونافع صفتان يعود تقديرهما إلى كل فرد حسب أفكاره ومشاهره الخاصة . لهذا اختلفت حوافز الرحالة إجمالا ، وإن كان بعضها كالجوع من الحوافز الشائعة عند المسلمين ، وزيارة بيت لحم والقدس من حوافز المسيحيين ، والرحلة لطلب العلم في المشرق مما اشتهر به الأندلسيون . وهذه الحوافز الجماعية يفرضها عادة الدين أو الواقع الثقافي . إلا أن كلامنا عن حوافز الرحلة لا يتناول كل من ارتحل عن دياره ، بل يتناول هؤلاء الذين دونوا رحلاتهم في كتب . وهم على كثرتهم ، يشكلون نسبة قليلة جدا من عدد الراحلين . وربما أمكننا أن نختصر حوافز الارتحال في أفكار عامة هي : أولا ، الضرورة . ولعلها من أقدم الحوافز البشرية على الرحيل ، فالحروب والنزاعات المحلية والمجاعة والضوايق الاجتماعية كانت كلها سببا لرحيل الإنسان . وكان الكتاب عموما في طليعة الراحلين بسبب رفض المثقف للحرب والظلم والاستكاثنة . ثانيا ، العلم . ذكرنا رحلات الأندلسيين والمغاربة عموما إلى المشرق طلبا للعلم ، ونضيف الآن رحلات طلابنا إلى الغرب للفرص نفسه ، ونذكر من هؤلاء الطلاب رفاة الطهطاوي الذي دون رحلته في كتاب «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» ، ومن باب العلم أيضا الاكتشاف ، فالرحلات البحرية كانت سبيل العلماء إلى معرفة الأرض وشعوبها وجغرافيتها ، والرحلات الفضائية كانت ومازالت رحلات علمية لمعرفة نظامنا الشمسي وإمكانات الإنفاذ من كواكبه . ثالثا ، المتعة . والمتعة هي لذة السفر ، هي نداء البعيد . هي الابتعاد عن المعروف والمعتاد واليومي والانطلاق إلى الأرحب والأجد والنكهة غير المألوفة والمنظر المدهش . الرحلة إلى المتعة هي الرحلة إلى الاستقلال ، إلى الحرية ، حيث المهم هو السفر لا البلد الذي ناسف لإليه . فرح السفر كمنح العيد فيه لذة مبهجة ، خليط من شوق الطفولة ، من جاذبية البعيد ، من تأثيرات الإيمان ، من لذة المخاطرة ، من العالم الذي صار قرية واحدة :

أرى أوروبا مدينة كبيرة واحدة ،

ملأى بالهوى ، ويكل مباحج المدينة ،

وبقية العالم

هي لي ريف مفتوح أركض فيه ، بلا قيمة ،

في وجه الريح ، وأطلق صيحات وحشية [١٧]

إذا كانت الرحلة ثمرة حاجة ما يقضيها المسافر، فالمنطق يقضي بأن نتوقع لكل رحلة من رحلات ألفرد الواحد سبباً قد يكون مختلفاً عما سبقه . ماهي حوافز رحلات أمين الريحاني في «قلب لبنان»؟ هل تشبه حوافز رحلاته إلى البلاد العربية التي نشر وقائعها في كتبه «ملوك العرب» و«المغرب الأقصى» و«قلب العراق» و«تاريخ نجد الحديث» وغيرها؟ يقول الريحاني في إحدى رسائله: «إني مثلك في شغل شاغل لا يخلو من الإرهاق . إنما هو مفروض مني عليّ . فإني بين يديّ تأليفاً عن لبنان شبيهاً بتأليفي عن البلاد العربية» . (١٨)

عرض الريحاني الحوافز الشخصية والموضوعية التي قادته إلى الرحلة في البلاد العربية ، وذلك في المقدمة التي كتبها لأولى رحلاته «ملوك العرب» الصادر عام ١٩٢٤ ، وفي مقدمة آخر رحلاته المطبوعة في حياته «المغرب الأقصى» الصادر عام ١٩٣٩ .

يعرض صاحب «ملوك العرب» حوافزه على الرحيل إلى الجزيرة العربية بشكل قصة تسجل التبدل التدريجي الذي أصاب أفكاره وعواطفه بتأثير من قراءته فيبدأ مقدّمته بوصف موقف المجتمع اللبناني المسيحي من العرب : إنه موقف يطبعه الخوف على العموم . وعلى هذا الموقف تبنى الكاتب إلى اليوم الذي قادته قراءة امرسن (Emerson) إلى قراءة كارليل (Carlyle) الذي عرفه - من خلال كتابه Horves and Hero - Worship - بالنبي محمد . أما إيرفينغ (Irving) فقد عرفه بأثار العرب في الأندلس من خلال كتابه «الحمر» - وتكفل أبو العلاء المعري بإثارة إعجابه بالتراث العربي . من الخوف إلى الإعجاب إلى الشعور بالانتماء إلى الشعب العربي إلى الحلم باستعادة هذا الشعب سابق مجده : هذه هي رحلة التبدل التي قطعها أمين الريحاني داخل نفسه وعرض تفصيلها في مقدمة «ملوك العرب» . هذا الاستعداد النفسي وجد التشجيع والدهم من أفكار المستشرقين الذين وصفوا الحياة سقراً متواصلاً في الأرض ، ووصفوا الأرض صحراء عربية يلتقي فيها الشعر والنبوة والمد الصحراوي والواحات في بحار الرمل . . «وماذا في نيويورك؟ ماذا في نيويورك غير الضوضاء والعناء والبلاء» . (١٩) وقرّر الريحاني أن يقتفي آثار هؤلاء الأجانب الذين «يسمحون في بلاد كانت قديماً ولا شك بلاد أجدادي ، ويخاطرون بأنفسهم فيها حبا بالعلم ، فيكشفون منه المخبأ ، ويهللون المصدأ ، ويقربون البعيد ، ويفرون في اللذيل المفيد» . (٢٠) ، وصارت رحلة الجزيرة العربية حلماً صار يعاوده ويستحثه ويناديه «باسم القومية ومن أجل الوطن ، وتدعوني إلى مهبط الوحي والنبوة» . (٢١) إلى أن تمت الرحلة ضمن غايتها : تمهيد سبيل التفاهم المأموس على العلم والخبر اليقين بين ملوك العرب . (٢٢)

بعد ذلك بخمس عشرة سنة كتب أمين الريحاني مقدمة رحلته «المغرب الأقصى» . في هذه المقدمة التي نشرت قبل سنة واحدة من وفاته ، يعود إلى حوافز رحلاته إلى البلاد العربية ، فيشدّد على الحوافز الموضوعية : تعريف العرب أمام الأمريكيين . ومن مقارنة المقدمتين نستخلص أن لا فرق بينهما إلا في أسلوب العرض . أشاهد وأجعل سواي يشاهد ، هذا هو الهدف ، ولكنه يشدّد في المقدمة الأولى على

المشاهدة بينما يشدد في الثانية على ضرورة نقل ثأرها . في مقدمة «المغرب الأقصى» يرسم الرحالة لنفسه مهمة ، بل رسالة عليا . ويقوده «وهم العبقريّة» إلى تقدير شخصه أكثر وعيا من جميع الأمريكيين . فيشق على هذا الشعب المتكسّد في مدن كالقابات ، في ناطحات سحب كالجبال ، في غابات وجبال من الجهل . ويشعر الرحّاني بأن عليه واجبا هو إنقاذ الناس من الجهالة التي تحملهم يعتقدون بأن العالم هو أمريكا وأنه لا يوجد ما يستحق الاهتمام خارج حدود الولايات المتحدة .^(٢٣) لهذا لم يرحل الكاتب ليرى فقط ، بل يظهر شعبه أمام قوم لا يعرفون غير أنفسهم .

حواجز الرحلة في «قلب لبنان» مختلفة كل الاختلاف . ومع أن الكتاب - غير المكتمل والذي طبع بعد وفاة المؤلف - لا مقدمه لا تشرّح الأهداف التي يسعى الرحالة إليها والحواجز التي تشده وتحركه ، فإن من الممكن استخراج حواجز خمسة على الأقل من الرحلات التسع التي توفّلت الكتاب .

هذه الحواجز هي ، إجمالاً بعيدة عن تلك التي أشار إليها في رحلاته إلى البلاد العربية . ليس للرحالة في قلب لبنان رسالة يودّها . وسياحاته في جبل لبنان هي جولات متعة ويحث . فلبنان وطنه ، وإليه تشده ذكريات الطفولة والخزين والحب . كما أن جولاته في لبنان سبقت كثيراً قراره بالرحلة إلى البلاد العربية واستمرت إلى يوم وفاته ، وقد بقي عدد من الرحلات على مستوى الفكرة والمشروع . ماهي حواجز رحلات قلب لبنان ؟ إنها كثيرة ومتنوعة .

في الرحلة الأولى ، يقرر الرحالة ، بدافع من إيمانه بالطبيعة الأم وبالطبيعة معبد الله ، أن يزور الأرض فيحج إلى أقدس ما في الجبل المقدس .^(٢٤) فكيف يبني المابد معبده في الوادي ويظل ابن الطبيعة مقبياً فيه ثلاث سنوات ولا يزور أقدس مكان في لبنان ، لا يحج إلى الأرض؟ هذا هو الكفر بعينه . وقد آلى ذلك الشاب على نفسه ألا يكون من الكافرين .^(٢٥)

في الرحلة الثانية ، يقرر الرحالة ، وقد اعتاد المشي في الجبال أن يقوم بجولة طويلة سيراً على القدمين . تعودت المشي في الجبال لا رغبة بالنزهة فقط بل حبا باستكشاف جمال الطبيعة في مشاهدتها ومكنوناتها . مارست المشي قليلاً في بادئ الأمر ، فقويت عليه . . وصار المشي يشوقني حبه لا بشيء سواه ، مثل كل عمل يحسنه المرء فيهواه ، فنشأت فيّ ، بعد العودة من الأرض ، رغبة في رحلة على القدمين مثل المكارين ، رحلة طويلة لا تعد بالساعات بل بالأيام .^(٢٦)

في الرحلة الثالثة ، يختلف الحافز كثيراً عنه في الرحلتين الأولىين . فالرحالة لا يبحث عن جمال الطبيعة ولا عن لذة المشي . إن هدفه مادي وثأفه : تفقد أملاكه . «وقد ورث والدي بعض تلك الأملاك ، فبلى بها . ما استطاع أن يبيعها بما يندو من أصل الدين ، ولا أن يستمرها بواسطة شركاء لا يثقون في الاستثمار ، ولا أن ينقلها إلى وادي الفريكة . بقيت له وعليه إلى آخر أيامه ، فكتب لي ، وعلمني الاهتمام بها مثله والاهتمام ! وقد رحلت مرة ، مثل جدي ووالدي إلى بلاد جبيل استعصي خبر ذلك المقار . . . هذا الحافز المادي سرعان ما تحول إلى حافز نفسي وعاطفي . فقد خلقت الرحلة في نفسه شوقاً إلى زيارة منطقة جبيل ، من جديد ، لا لتعصي خبر ذلك المقار» بل لتعصي أخبار أصدقائه له في المنطقة وزيارتهم في قراهم . لهذا شد الرحيل مرة أخرى في إطار هذه الرحلة الثالثة .

عالم الفكر

الرحلة الرابعة تبدو امتدادا للرحلة السابقة، من جهة المكان الذي تجري فيه، ولكنها رحلة مستقلة من جهة الحافظ الذي يشد إليها: زيارة غابة أرز جاج. «مرت الأيام، وما نسيت أني بدأت برحلة لبنانية صغيرة، وما أكملتها. ولا ذهب من الببال أن الوادي الذي دخلته، وتذوقت محاسنه الطبيعية والبشرية، ينتهي إلى جاج، وأن جاج هي الباب إلى جبل هناك يكثر من الأرز كنوزًا مجهولة، إلا من يقيمون بذلك الجوار». (٢٨)

الرحلة الخامسة والرحلة السادسة لا حوافز معلنة لها. يفتح الكاتب الرحلة الخامسة بالقول: «لأنزل في البلاد التي نزع منها الأجداد، في جليل». (٢٩) عن الرحلة السادسة يقول: «ها نحن للمرة الرابعة في البلاد الجبلية نسلك الطريق التي سلكناها سابقا». (٣٠) هذه الإشارات المكتوبة لا تتيح استشفاف حافز ما لهمايتين الرحلتين، وقد يكون المؤلف يعتبرهما مكملتين للرحلة الثالثة.

في الرحلة السابعة، يكشف الرحالة حافزه: على أثر قراءة كتاب «حياة يسوع» لآنست رينان، اقترح الرحباني على أصدقائه القيام بزيارة قبر هنرييت رينان في قرية عمشيت. «كنت أقرأ يومئذ كتاب رينان «حياة يسوع» وكتبته «شقيقتي هنرييت» فلذكرت ما كان من فضلها على شقيقها وأدبه، وقلت إنها مدفونة في عمشيت، وإن قبرها جدير بأن يحججه الصالحون». (٣١)

الرحلة الثامنة تبدأ بحافز خاص جدا: فحين كان الرحالة طفلا أصيب بالتهاب في أذنه لم ينجح الطبيب في شفاها. لذا نذرت أمه نذرا لقدس كفيغان. ثم سحنت الفرصة للوفاء بالنذر: «وفي هذه الأثناء جاء والد الصغير كتاب من صديقه يدعوه وحاملته لزيارة غرروز. فتلقت الأم الدعوة فرحة وقالت: نزور غرروز ودير كفيغان. فقال الزوج المحب: كما تريد». (٣٢) زيارة غرروز وكفيغان تكررت في إطار هذه الرحلة الثامنة. ولكن مع فارق خمسين سنة من الزمان.

الرحلة التاسعة تأخذ من البداية طابعا ميمزا، فهي «رحلة لا كالرحلات الأرضية أو الجوية» (٣٣)، ورفاق الطريق فيها هم القراء الذين يدعهم قائد الرحلة إلى الصعود في مركبة التاريخ والخيال «فتشق بها غياهب الزمان الغابر، ونمر بالمحطات التي وقف فيها التاريخ مئة بل مئات من السنين، وهو ينتظر الإنسان ليخرج من ظلمات الجمود والجهل، ومن غمرات المظالم والحروب» (٣٤). والرحلة إلى ذلك رحلة طويلة المدى يرافق فيها الكاتب والقارئ مدة أربعة آلاف سنة يقضونها سائرين إلى الخلف في تاريخ لبنان. لا يفصح الكاتب عن هدف الرحلة. ولكن قارئه الريماني قد يرجع أن يكون هذا العرض السريع لتاريخ لبنان، وخصوصا العهد الفينيقي، عيذ إلى توضيح هوية لبنان التاريخية والسياسية حسب مفهوم الرحباني لها. وهذا المفهوم يكثر الريماني من التلميح إليه في مؤلفاته المختلفة.

وهكذا نتبين أن حوافز الرحلة في «قلب لبنان» كثيرة ومتنوعة. إن اختيار الطريق والمكان يكشف أن الحوافز ذاتية. فسواء كان المكان هو الأرز، أقدس مكان في جبل لبنان، أو كان جبل جاج الذي «يكثر من الأرز كنوزًا مجهولة، أو قبر شقيقة رينان في عمشيت، أو دير كفيغان حيث قبر القديس الحريثي، بيدوالريماني باحثا عن سر الطبيعة: الموت والخلود، أي عن الإنسان والله».

لقد ردد الريحاني دوماً أن الطبيعة تقربه من الله - السر الأعظم: «إن السير في الشوارع يذكّر الإنسان بالإنسان وأما السير في الوادي أو الغاب فيذكّر السائل بالخالق العظيم»^(٣٥). الوادي والغاب اللذين يشير إليهما الكاتب هما وادي الفريكة وغابها. والفريكة هي القرية التي ولد فيها الريحاني وعاش فيها فترات كثيرة متقطعة من حياته. فالرحلة في مسرح الطفولة سفر في داخل الذات لتختلط فيه الرؤية بالرويا، والواقع بالحلم، وفي هذا لا بد أن تختلف عن الرحلات إلى سائر البلاد العربية التي قام بها الكاتب. وقد وعد الأدبية في زيادة هذا الفرق وعبرت عنه في رسالة بعثت بها إلى الريحاني في الخامس عشر من آب عام ١٩٣٩: «إذن أنت وطدت النفس على تأجيل كتابك عن لبنان لتضع كتاباً عن غيره من البلدان؟ سادمت أفكارك ناشطة في موضوع آخر فأنت فاعل ما يجب أن يفعل. أليس أن الإجابة لا تتم إلا عندما يمتشي نشاط اليد والصناعة الكتابية مع نوع النشاط الفكري والروحي؟ وكتاب عن لبنان في صيغة كتابك ليس ليكتب في وقت محدد بل لا بد أن يكون ثمرة أعوام عدة بخلاف الكتاب الذي هم بتأليفه الآن. فهو إلى جانب الوثائق والمعلومات والبيانات الجغرافية والتاريخية لا بد أن يكون وليد وحي الساعة»^(٣٦).

إن وحي الحاضر أمر لا بد من التوقف عنده. ماهي حوافز «قلب لبنان» الحقيقية؟ أي ما ذكرنا أم ما أشار إليه المؤلف في صفحات الكتاب؟ سنوات كثيرة العدد تفصل الرحلات الأولى عن زمن تدوينها، واعتبارات الحاضر لا بد من أن تترك آثارها على الكاتب والكتاب، وعلى نظرة الرحالة إلى ماضيه. فهل يحق لنا أن نستنتج أن الحوافز التي يشير إليها مؤلف «قلب لبنان» قد أثر فيها العمر والحزن إلى زمن الشباب، أو سقلمها الفكر والنضج؟ هذا السؤال لا يختص برحلة ولا برحلة، بل ينبغي طرحه عند قراءة كل كتاب يقوم بين زمن وقائه وزمن تدوينه مثل هذا الفاصل الواسع. يكفي أن نشير إلى ابن بطوطة الذي روى رحلته (ولم يدونها) أمام سلطان مراكش، أبي عنان المريني. فأرسل هذا إلى كاتبه ابن جزيّ أمر تدوين غرائب أخبار ابن بطوطة وعجائب مشاهداته في رحلاته التي دامت نحو ثلاثين سنة.

في رسالة بعث بها الريحاني وأرسلها في ٩ حزيران ١٩٣٨، شبّه كتابه عن لبنان بكتبه عن البلدان العربية. ولكن الحوافز التي استخرجناها من نص الكتاب تبين أن حوافز رحلات الريحاني العربية هي قومية سياسية وحوافز رحلاته اللبنانية هي ذاتية عاطفية. فهل يمكن للقارئ أن يتحقق من صدق ما يقرأ وكيف له ذلك؟ هناك طريقة تستند إلى معطيات واقعية يمكن الاستناد إليها والبناء عليها. ولكن النتائج التي تنهي إليها غير دقيقة. إذا ما أخذنا الحوافز التي برز بها الكاتب الرحالة كل رحلة من رحلات «قلب لبنان» وقارناها بكتاباته واهتماماته الفكرية والشخصية في الزمن عينه، أمكننا أن نحكم على حوافز الرحلة أنها تطابق، أو لا تطابق، الحوافز العامة التي سبّرت الكاتب في حينها. إن المنطق يقضي بأن تكون هذه المطابقة قائمة. فمع أن الكاتب، ككل شخصية، هو نقطة توازن بين عدة ميول، فإن هذه الميول غالباً ما تظهر في موضوعات كتاباته ومناسباتها وأماكن نشرها أو إذاعتها وفي النشاطات المختلفة التي يشارك فيها أو يمتنع عنها.

سنحاول في هذا السياق تحقيق حوافز ثلاث من رحلات «قلب لبنان»، الأولى والثانية والسابعة، حيث الحوافز معلنة وتواريخ الرحلات معلنة، مما يسهل المهمة.

عالم الفكر

الرحلتان الأولى والثانية جرتا عام ١٩٠٦ وعام ١٩٠٧ وحافظهما المعلن هو العودة إلى حضن الطبيعة : الأولى رحلة حج إلى الأرز المقدس ، والثانية رحلة أيام على الأقدام في جبل لبنان . إن الزمن الذي شهد هاتين الرحلتين يتميز ، في حياة الريحاني بعيل شليد إلى العزلة في الجبال ، حيث يمكنه أن يتأمل ويستوحى . والمقالات التي نشرها تعكس هذا الميل : «وادي الفريكة» عام ١٩٠٥ ، «في العزلة» عام ١٩٠٨ . (٣٨)

الرحلة السابعة التي تمت عام ١٩١١ كان حافزها زيارة قبر هنرييت وبنان بمناسبة قراءة مؤلفات أخيها المعروف بنظراته العقلانية في الدين وتاريخه ، وخصوصاً المسيحية . هذه الرحلة تقع ، في حياة الكاتب ، في المرحلة التي شهدت نشر مقالات : «خطاب المسيح» سنة ١٩١٠ ، «قيمة الحياة» سنة ١٩١٠ ، «الأخلاق» سنة ١٩١٢ . (٣٩)

الترتيب

يتألف كتاب «قلب لبنان» مع تسع رحلات مدونة منشورة وفق الترتيب الآتي :

الرحلة الأولى : إلى الأرز .

الرحلة الثانية : حيث شاء الطريق .

الرحلة الثالثة : بلاد جبيل .

الرحلة الرابعة : أرز جاج .

الرحلة الخامسة : إلى اللاذق .

الرحلة السادسة : أفقا .

الرحلة السابعة : عمشيت .

الرحلة الثامنة : غرزوز .

الرحلة التاسعة : في غياهب الزمان .

السؤال الذي يتبادر إلى ذهن القارئ هو معرفة المعيار الذي أمل هذا الترتيب . وربما تفيد الإشارة إلى أن النص يكثر من الإشارات التي تؤكد صحة هذا الترتيب . فالرحلة الثانية تبدأ بها يفيد أنها نالية للرحلة الأولى : «فنشأت في» بعد العودة من الأرز ، وفيه في رحلة على القدمين مثل المكارين ، رحلة طويلة لا تعد بالساعات بل بالأيام»^(٤٠) والرحلة السادسة تحيل للقارئ إلى الرحلة الخامسة «وصفنا في الرحلة السابقة الطريق والوادي...»^(٤١) .

هذه التأكيدات وغيرها تضمن للقارئ أن الترتيب المعتمد في هذا الكتاب ، المنشور بعد وفاة المؤلف ، هو فعلاً ترتيب المؤلف لا ترتيب الناشر . لكن نص الكتاب يقدم معلومات تكشف أن ترتيب الرحلات ليس ترتيباً زمنياً . فالرحلة الأولى تمت عام ١٩٠٧ .^(٤٢) والرحلة الثانية تمت عام ١٩٠٦ .^(٤٣) والرحلة السابعة عام ١٩١١ .^(٤٤) والرحلة الثامنة عام ١٨٨١ .^(٤٥) كذلك تظهر المعلومات التي يقدمها النص أن الترتيب

المعتمد ليس ترتيباً جغرافياً أيضاً. فالرحلة الأولى جرت في شبال البلاد، والثانية في وسطها، والثالثة في الشبال والوسط، الخ. . وتُظهر هذه المعلومات، من جهة ثالثة، أن الترتيب لا يتبع أهمية الرحلة سواء على مستوى المدة التي تستغرقها أو المسافة التي تقطعها أو الأحداث التي تتخللها.

فالرحلة الأولى هي أطول من حيث المدة ومن حيث المسافة، من الرحلة الثالثة. وهذه الثالثة أقصر من الرحلة الثامنة. كذلك تتضمن الرحلتان الأولى والثانية عدداً من الحوادث أكبر مما في الرحلة الثالثة أو الثامنة وهاتان الرحلتان أفقر بالحوادث من الرحلة الثامنة.

ما طبيعة هذا الترتيب إذا؟ قبل الإجابة عن هذا السؤال ينبغي الإشارة إلى أن رحلات «قلب لبنان» ليست تسعاً. فالرحلة الثالثة هي، في الواقع رحلتان: واحدة جرت قبل «عهد البنزين والحديد»^(٤٦)، وأخرى جرت بالسيارة^(٤٧). والرحلة الثامنة مزدوجة أيضاً: واحدة في عام ١٨٨١^(٤٨)، وواحدة جرت بعد خمسين سنة من الأولى^(٤٩).

إن جمع الرحلتين تحت عنوان واحد هو الرحلة الثالثة قد يجذب تيريره في الجغرافيا. فكلاهما جرتا في منطقة جبيل، ومن هذا المكان استمدت الرحلة عنوانها: بلاد جبيل. أما جمع جزئي الرحلة الثامنة فله عدة مبررات. فالفرق في الزمان الذي يفصل هذين الجزئين، وهو كبير، لا يضعف الصلة المباشرة التي تربطهما. فالجزء الثاني هو إعادة تركيب للجزء الأول، لا داخل الذاكرة وحسب، بل على أرض الواقع: «ولقد قالت المليحة الفصيحى أنها تحترم الذكرى التي حملتني على الزيارة الثانية لغزوة»^(٥٠).

ما طبيعة هذا الترتيب إذا؟ إن المعلومات القليلة التي يكشفها النص عن تواريخ تدوين الرحلات تسمح باستشفاف بعض التقابل بين هذه التواريخ وترتيب الرحلات في النص. الرحلة الأولى جرت عام ١٩٠٧، وجرى تدوينها بعد ذلك بثلاثين سنة، أي عام ١٩٣٧: «بعد التوكل على الله، وعلى الذاكرة، أطوي من الماضي نحو ثلاثين سنة، وأقف عند ١٩٠٧ على كنف وادي الفريكة لأقدم إلى القارىء. .»^(٥١)، الرحلة الثانية جرت عام ١٩٠٦، وتم تدوينها عام ١٩٣٨: «قف حيث أقف الآن إذن، بعيداً بعض البعد عن «عدادة الزمان، ترى الأهجوية، ولا غرابة. فهناك السافح سنة ١٩٠٦، والحطيط ١٩٠٨ والكاتب سنة ١٩٣٨، وقد اجتمعوا في شخص واحد، وفي لحظة واحدة، هي اللحظة التي أنا فيها. كيف لا وأنا الآن رفيق المكارين المشدين إلى رحلة، والحطيط في حفلة سياسية بـرحلة في أوائل عهد الدستور، والكاتب المدون الحبريس. .»^(٥٢). ليس لدينا معلومات عن زمن تدوين الرحلة الثالثة والرابعة والخامسة، أما الرحلة السادسة فقد دونت بعد عام ١٩٣٨: «أما اليوم (١٩٣٨) فلأنك لترى فيه بقعة كبيرة. .»^(٥٣) «قلت هذا لصديقتي الأدبية مي، التي كانت جارتنا بالفريكة في صيف ١٩٣٨»^(٥٤). الرحلة السابعة لا تُكشف عن زمن تدوينها. والرحلة الثامنة كذلك. أما التاسعة فقد دونت بعد عام ١٩٣٨: «. . وقد ترجمه من الأخرقية أحد علماء جامعة أكسفورد، فترجمته أنا عن الانكليزية إلى لساننا العربي الشريف، سنة ١٩٣٨»^(٥٥).

إلا أن النتيجة التي تقودنا إليها هذه المعلومات غير الكافية، هي نتيجة غير مكتملة. لهذا فإن الحكم على ترتيب رحلات «قلب لبنان» يبدو صعباً في غياب معلومات إضافية تحملها الكتابات التي تتناول حياة الكاتب وهذا الكتاب بالذات.

الانتقال

موضوعان مستناولهما تحت هذا العنوان: وسائل النقل ورفاق الرحلة. أما الحركة التي تشكل آلية الحكاية وتكون من تعاقب السير والوقوف فلها تنتمي إلى مجال السرد.

وسائل النقل

لا تثير دراسة وسائل النقل في «قلب لبنان» مسألة صعبة. ذلك لأن النص يشير غالباً إليها، إلا في حالات قليلة تخص أجزاء من الرحلات. وقد تكون الرحلة الأولى أغنى الرحلات بالمعلومات عن هذا الموضوع. فالكاتب لا يكتفي فيها بذكر الوسيلة المستخدمة بل يعرض لنا الوسائل المتاحة في زمنه. وهكذا نكتشف أنه في عام ١٩٠٧، وهو تاريخ هذه الرحلة، كان أمام الرحالة نهران من الوسائل: السيارة، لطرق الساحل خصوصاً، والدابة لطرق الجبال. ونكتشف أيضاً أن الدواب التي كانت تستخدم للنقل حل طرق الجبال هي الحمار والبغل والكديش. أما الوسيلة التي اختارها الرحالة فكانت البغلة: «إذن، حل ظهر البغلة إلى الأرز»^(٥٦). ولكن البغلة لم تكن الوسيلة الوحيدة المستخدمة في هذه الرحلة. فداود، الذي أمضى الرحلة الليل عنده في طريقه إلى الأرز، جلتل حماره ورافقه مضيئه إلى الأرز. وفي طريق العودة من الأرز اضطر للمكاري الذي كان يرافق الرحالة إلى ركوب الحمار، بسبب جرح أصابه في رجله: «أجمعنا الرأي على استئجار حمار لمحبوب... وهكذا كان. مشيت القافلة يتقدمها محبوب راكباً حماره...»^(٥٧).

تبدأ الرحلة الثانية بإشارة تحدد طبيعة الانتقال: «رحلة على القدمين مثل المكاريين»^(٥٨)، ولكن طارئاً طرأ وبدل برنامج الرحلة المقرر وجعل الرحالة يستعين بوسيلة نقل لم يرد ذكرها في الرحلة الأولى: القطار. ليس القطار من وسائل الرحلة في «قلب لبنان». إذ لم يلجأ إليه الرحالة سوى مرة واحدة، وكان ذلك لقطع الرحلة لا لتابعها: «وقد كان في النية أن أكمل الرحلة ماشياً إلى الفريكة، فأمر بجمانا وصلياً، ومنها إلى بعبدا، فبكفيا، فبيت شباب. ولكن صديقي جرجي ديمتري سرمق، رضي الله عنه، أبى عليّ ذلك. وقال بشيء من التأنيب: ما اكتفيت بستة أيام من المشي؟ فقلت: اكتفيت، إن شئت أنت، وقد رافقت، إذ هانا لمشيته، في القطار إلى بيروت»^(٥٩).

تستعين الرحلة الثالثة بوسيلتي نقل. العربية «يجرها حصانان من ضواير الحيل الأصيلة، هزيلان جالعان حزنان»^(٦٠) التي نقلت المسافر إلى نهر إبراهيم، والحمار، الدابة الوحيدة التي صادفها متيسرة للوصول إلى حيث كان يأمل في إيجاد كثر العائلة. (ما كان بجوار النهر خيل ولا بغال، فاستأجرت ما وجدت «حماراً ابن اتان» وبياً أن صاحبه لم يكن يعرف الطريق استأجرت كذلك ذليلاً)^(٦١). هذه الرحلة على ظهر حمار، يتقدمه الدليل ويتبعه الحمار، كان لها مظهر الموكب الفينيقي القروي. وهي تضاد بشكلها وسرعتها مع الفصل الثاني من هذه الرحلة الثالثة «ذو المظهر المعصري». ففيه يترك الحمار مكانه للسيارة التي راحت تقطع في الدقائق الأميال، وتطوي الشاطئ طيها للجبال، طياً يرقص الثعابين، ويحصد الدم في رقاب «البعارين»^(٦٢).

تحتفظ الرحلة الرابعة بسرهما فلا تبيح بوسيلتها، خصوصاً في جزئها الأول، يصل الرحالة إلى قرية

حبالين، ثم إلى جاج، من دون الإشارة إلى الوسيلة التي استخدمها للانتقال. وهو يصف طريقه بأنها من الساحل إلى لحفد طريق عربات، لا طريق سيارات، وخصوصاً في منعطفاته الكثيرة الضيقة^(٦٣). من قرية لحفد إلى قرية جاج الطريق جيدة، ولكنها من ثمار جهد الأهالي لا من إنجازات وزارة الأشغال. ولكن هل وصل إليها الرحالة في عربة أو في سيارة؟ لا إشارة تدل أو تسمح بالاستدلال. من جاج إلى غابة الأرز (أرزجاج) ينتقل الرحالة مع جمهرة من الأصدقاء. وهو يصف هذا الانتقال وطريقه ووسيلته. جبال ووديان تتعاقب: «إنها ملحمة الطبيعة»^(٦٤) كيف يقطع المسافر هذه المرحلة الأخيرة من الرحلة؟ مشياً على القدمين. «إلى محب للمشي، راجب دائماً فيه، وخصوصاً في أعالي الجبال، حيث يجف الهواء، ويصفو الجو، وتخف حرارة الشمس. فاعتزمت السير». «^(٦٥)». ولكن المشي لم يكن خيار كل من في الرحلة: «مشينا أنا والرفيق فرحات في بسطة من السكوت، وكنا قد سلكتنا مقربة تعلق الطريق، فشاهدنا في المنعطف الأسفل رفاقنا المتخلفين وكلهم رجال ونساء، ماعدا المكارين والحدم، راكبون الحمير»^(٦٦).

تكم الرحلة الخامسة أيضاً وسيلة النقل: «لأنزال في البلاد التي نزع منها الأجداد، في جيبيل^(٦٧). يحدد الرحالة نقطة الانطلاق: إنها نهر إبراهيم^(٦٨). ولكن كيف وصل إلى هذا المكان؟ ليس في النص ما يجيب عن ذلك مباشرة. ولكن بقية الرحلة تمت بالسيارة بدليل هذه الجملة التي يبدأ بها الكاتب: «... وأنه ليجدر بنا، قبل أن نتحرك القافلة، قافلة السيارات...»^(٦٩) ثم يعيد تأكيد الأمر في الفصل التالي: «خرجنا من المقهى جميعاً سائلين. وركبنا السيارات...»^(٧٠). وبها أن الطريق من مكان إقامة الريحاني إلى مقهى نهر إبراهيم هي طريق ساحلية تستخدم فيها السيارات، يمكننا الترحيح أن وسيلته للوصول إلى ذلك المقهى كانت السيارة.

تبدأ الرحلة السادسة، كسابقتها، في بلاد جيبيل من دون أن يحدد الرحالة كيفية وصوله إلى هناك. كذلك لا يحدد نوع وسيلة النقل التي استخدمها في بقية الرحلة. «ها نحن للمرة الرابعة في البلاد الجبلية نسلك الطريق التي سلكتها سابقاً إلى طرزياء... نسمر في الطريق من طرزياء شرقاً، فنشرف على وادي فرحد إلى اليمين، ونمر بثلاث قرى... بلغنا المشتقة وهي على ستين كيلومتراً من بيروت، وألف ومئتي متر علواً عن البحر»^(٧١). هكذا يستمر الرحالة في حركته، فينتقل من قرية إلى قرية، ويقطع المسافات الطويلة، من دون أن نعرف أي وسيلة للنقل يستخدم. إلا أن هناك إشارات ثلاث تحمل على الترحيح أن الريحاني يستخدم السيارة. أولى هذه الإشارات هي طول المسافة المقطوعة قياساً إلى مدة الرحلة. ثانيها الطريق. ففي كل مرة يترك الرحالة طريق السيارات ويذهب لمشاهدة منظر ما أو آثار مهمة، كان يعود إلى الطريق. «مشينا وراء الرفيق الدليل الأستاذ يوسف الحويك... فنكبتنا عن طريق العربات، وبعد دقائق من السير في طريق قديم بين الصخور، وصلنا إلى الأخيرة المبعثرة على قمة الجبل^(٧٢) عدنا إلى طريقنا المعبد نشتاق السير إلى قرطبة»^(٧٣). أما الإشارة الثالثة، فهي السير على القدمين من طريق السيارات إلى مغارة أفقا والتي يقدمها النص كمغارة، أو كنيسة من التضحية تبرها أهمية المكان المزار. ولقد كنا مسرورين بأن نؤم ماشين ذلك المكان الذي قدسه الأقدمون. جنتنا حاجين...^(٧٤). والمسافة

التي ظن الرحالة أنه قادر على قطعها في ساعة ظهر له أنها تستلزم وقتاً أطول مما كان يظن، لهذا بدأ الجميع ونفاد الصبر يتسللان إلى نفسه. «مشينا ساعة ونصف ساعة في تلك الشمس المحرقة، لولا نسيات الصرود الباردة تلطف حرها، والطريق ينحرج أمامنا، ويخفي وراءنا، دون أن يبدو منه لضاللتنا المنشودة أثر أو خيال»^(٧٥) ويمكننا أن نضيف إشارة رابعة ذات طابع زمني: فعند وصول الرحالة ورفاقه إلى مسافة مئتي متر من مغارة أفقا، أخذوا يتشاورون حول البرنامج الذي سيبتعونه، «وكنتم أنا القائل بزيارة المغارة والأنار ثم العودة إلى العاقورة للغداء، وكانت الساعة تدنو من الظهر»^(٧٦)، إننا نرى من غير المعقول أن يتمكن الرحالة من قطع مسافة بهذا الطول، أي نحو خمسة وعشرين كيلومتراً، وأن يتوقف في الطريق ليشاهد الآثار^(٧٧)، وأن يتوقف أيضاً لشرب القهوة^(٧٨)، ولتأمل المناظر الطبيعية^(٧٩)، ثم يصل إلى أفقا قبل حلول الظهر، إذا كانت رحلته كلها سيراً على الأقدام. كذلك نجد من غير المعقول أن يضطر إلى السير من حدود العاقورة إلى أفقا - ساعة ونصف ساعة من المشي في الشمس المحرقة - لو كان لديه دابة. لهذا يمكننا ترجيح أن الرحلة تمت بالسيارة، باستثناء الجزء الذي يوصل إلى مغارة أفقا والذي ذكر الرحالة صراحة أنه اجتازه سيراً على القدمين.

الرحلة السابعة، خلافاً لسابقتها، تبين بوضوح ودقة وسيلة النقل فيها. فهذه الرحلة تنطلق من بيروت إلى عمشيت مروراً بجبيل. «ركبنا نحن الثلاثة عربة إلى جبيل في صيف عام ١٩١١، أي بعد خمسين سنة من وفاة هنرييت ريان. ومن جبيل استأنفنا السير على الأقدام إلى عمشيت»^(٨٠).

الرحلة الثامنة تجمع بين الدقة والغموض. فهذه الرحلة تتألف من رحلتين مستقلتين. الأولى، تمت على ظهر بغلة «اعتلت (السيدة) بمساعدة جرجس ظهر البغلة، فتمكنت في جلستها، ثم اجلسنا الصبي المطوق أمامها»^(٨١). إلى جانب البغلة سار حيوان آخر، هو البغل، يعمل والد الصبي^(٨٢). أما الجزء الثاني من الرحلة الثامنة فيبدأ من دون الإشارة إلى وسيلة النقل، أو إلى الطريق التي سلكها الرحالة للوصول إلى محطته الأولى، غرزوز. إلا أن عدداً من الإشارات اللاحقة تخلف ثغرة في هذا الغموض. يقول الرحالة الكاتب إن قرية معاد تقع على مسافة نصف ساعة من غرزوز. أي نصف ساعة من المشي أم بالسيارة؟ مشياً بلا شك، لأن المسافة بين القريةين تبلغ كيلو مترين اثنين تقريباً. ولا يتركنا الكاتب نتعب من طسوس الانتظار، فهذا هو يرينا بالعين وسيلة النقل التي نستقصي أمرها «قال أحد أقارب الأستاذ، وهو يدور صوبنا من مكانه إلى جانب السائق...»^(٨٣). وهذه الصورة تكفي للاستنتاج أن الانتقال تم بالسيارة.

الرحلة التاسعة أخيراً، كالرحلة الأولى والثانية والسابعة، تكشف من البداية نقطة انطلاقها. وهي والرحلة السابعة الرحيلتان اللتان تنطلقان من بيروت. الانتقال في هذه الرحلة يعتمد وسيلة واحدة هي السيارة: «سرتنا من بيروت في يوم من أيام الربيع، في طريق ظللته أشجار الكينا، بين سبتين ناضرة من الموز واللبيون، فاستكشف لنا البحر عند نهر الكلب، وما توارى بعددل عن الأبصار. إن أجمل طرق الساحل اللبناني لهذا الطريق، نجتازها في أجل الأيام، والبحر إلى يسارنا رهو، والجبل إلى يميننا ريان. وكل شيء أمامنا في هبة العيد يقول: مهلاً، مهلاً. إن الربيع لعيد السنة. ولكن الإنسان، لا يعيد والأحوان، والسيارة لا تأخر إلا بأمر النقط المحترق سراماً»^(٨٤).

رفاق الرحلة

نقصد برفيق الرحلة ذلك الذي لسبب أو لآخر ينتقل في الوقت نفسه والمكان نفسه والرحلة نفسها التي ينتقل فيها الرحالة البطل. هذا التحديد المسبق يجد ما يبرره في التعقيد الذي يلف أوضاع الشخصيات والزمان في نص «قلب لبنان». لا يفترض هذا التحديد أن يكون رفيق الرحلة مسافرا يسمى إلى المشاهدة والكتابة عن مشاهداته، بل أن يكون هذا الرفيق شخصية من شخصيات القصة الأولية، لا القصص الفرعية التي يرويها الكاتب أخبارها مع أن حوادثها حصلت بعد الرحلة الأساسية بزمن طويل طويل^(٨٥). ويتطلب هذا التحديد أن يكون الرفيق بمن ينتقل مع الرحالة، لا ضمن مجموعة تلتحق بالرحالة في محطة من محطات الرحلة [كشارل قرم مثلا في الرحلة الرابعة]، وأن لا يكون هذا التنقل جزءا من الضيافة [في غرروز يرافق بعض الناس الرحالة إلى حيث كان مدعوا^(٨٦)]، أو نوعا من المجاملة [في الرحلة الأولى يرافق المضيف ضيفه إلى نبع اللؤلؤ^(٨٧)]، وفي الرحلة الثانية يرافقه المضيف إلى حدود القرية^(٨٨).

هناك رحلات تحدد أسماء رفاق الرحلة وأدوارهم في خط الرحلة وزمنها وحوادثها. إنها الرحلات الأولى والثانية والسادسة والسابعة والثامنة. وهناك معلومات أبسط في الجزء الأول من الرحلة الثالثة ومن الرحلة الثامنة. ولكن هناك حالتين يتكتم الرحالة تماما حول أسماء رفاقه، فلا يقدم إشارة واحدة إلى هويتهم، وإن كان النص على وجود هؤلاء الرفاق واضحا ومؤكدا. إنها حال الجزء الثاني من الرحلة الثالثة ومن الرحلة الثامنة.

تتميز الرحلة الأولى، على الرغم من طولها، بوجود رفيق سفر واحد هو البغال. فهو يرافق الرحالة خلال سفره كله، بل إننا نجده بعد انتهاء الرحلة قادما للسلام والاعطشان إلى المسافر^(٨٩).

الرحلة الثانية تبدأ برفيق سفر واحد هو الأخ حنا. ولقب الأخ استحققه الفتى حنا حين كان راهبا مبتدئا وبقي ملتصقا باسمه حتى بعد تركه للدبر والتحاقه بخدمة عائلة الرحالة. رافق الأخ حنا بطل الرحلة إلى قرية بتغرين، وهناك تحمل عنه وترك القرية هاربا. فالنشي يجرعه، وصبور وادي الجهاجم يثيفه: «فقد ستمته، قبل أن ندخل غرفة النوم، يسأل الحكيم عن وادي الجهاجم ورأيت يهز بجمجمته»^(٩٠). قطع الرحالة الوادي المخيف وحيدا. ولكنه، في بسكتنا وجد بغالا شابا يدعى الياس رافقه إلى صنين. «سرنا في هذا الطريق أنا والياس ورفيق ثالث هو السكوت»^(٩١). هذا الرفيق الثالث ما لبث أن غاب إذ وصلت الرحلة إلى صنين، فالماكرون الأربعة الذين شاركهم الرحالة طريق صنين - زحلة، كانوا يتكلمون ويتجادلون ويتعجلون. وهم مختلفون فيما بينهم، في ثيابهم، وفي مظهرهم، وفي كلامهم الذي يعكس عقلية كل منهم. فالأول، لابس العباءة بمجان فاسق^(٩٢). والثاني، لابس كبران الصوف، لا يضحك إلا مرة في السنة^(٩٣). والثالث، وهو مدني في أصعب القياقات من رأسه إلى قدمه، معجب بنفسه لا يري لنفسه سواها في الدنيا^(٩٤). أما الرابع، البدوي ذو العباءة الخشنة المخططة والكوفية المشدودة حول العنق، فينظر إلى المدني نظرة تساؤل وإزدراء، ويمسح بنفسه فوق الجميع^(٩٥). انفصل الرحالة عن القافلة عند وصولها إلى زحلة، وتابع وحيدا الطريق الموصل إلى صوفر. ومن صوفر إلى بيروت كان صديقه جرجي مرسوق رفيق الرحلة: «وقد رافقته، إذ صانا لمشيته، في القطار إلى بيروت»^(٩٦).

الجزء الأول من الرحلة الثالثة (التي تتضمن، كما أسلفنا، جزئين مستقلين) بسيط وواضح. اثنان يرافقان الرحلة في الطريق المصعدة من نهر إبراهيم إلى بير الحيتي: الحجار والدليل «ورحنا نصعد في وادي نهر إبراهيم، وادي ادوينس، في موكب فينيقي قروي، يتوسطه السيد راكب الحجار، ويتقدمه الدليل، ويحمي المؤخرة الحجار، ويديه قضيب من الصفصاف»^(٩٧). ويبدو أن الرفيقين حاولا أن يملأ الوقت بالغناء لكن أصواتهما المنكرة لم تطرب «السيد» الذي سارع إلى إسكاتهما. ولكنه بعد أن اجتمع إلى «الشريك» المولج بأملأكه، وعرف سوء هذه الشراكة وما تجره إليه من خسارة متبادية، استحسن أصوات الرفيقين: «ركبت حماري وسقته مسرعا صوب العقبة، فعدا الدليل والحجار وزلاي، فصحت بهما: المواليا، المواليا، فرفعا عقيرتهما معا بالغناء، فاستعذبته والله في تلك الساحة، وشاركت فيه»^(٩٨).

الجزء الثاني من الرحلة الثالثة يبدأ في جو من المرح والخيرية. ومع أن الرحالة لا يسافر وحيدا في هذه الرحلة، فإن النص لا يكشف لنا أسماء رفاقه: «مررنا في جيبيل كالسهم، ودخلنا عشميت وخرجنا منها كالقنبلة، وقد أطلقت من مدفع جبار، ورحنا نصعد - والحمد لله - في البلاد المشدودة المحوية»^(٩٩). هذا الضمير الدال على جمع المتكلمين ليس ضمير التعظيم بل ضمير الجمع فعلا. فهي الرحلة يضم رحلته القصيرة بالقول: «وكننت أفكر، ونحن عائدون مسرعين نظوي الجبل والشاطيء طياً أدش الغسق، وأعضاظ الليل البطيء الخطبوط، كننت أفكر في أولئك اللبانيات المهذبات...»^(١٠٠). إن استخدام ضمير المتكلم المفرد إلى جانب ضمير جمع المتكلمين للدليل واضح على أن الرحالة كان في رفقة، وإن لم يشأ كشف أسماء رفاقه، أو لم يجد في ذكرها فائدة للقارئ.

الرحلة الرابعة تصف سير الرحالة إلى غابة الأرز القائمة في أهادي جبل جاج. ولكن منطلق هذه الرحلة متعدد، لأن المشاركين فيها مجموعات تواجدت على اللقاء في الغابة: مجموعة انطلقت من جاج^(١٠١)، وأخرى من لحفد^(١٠٢)، وثالثة من اللالو^(١٠٣)، الخ... كل هذه المجموعات تنبج إلى مكان واحد، ولكنها لا تسلك إليه طريقا واحدة. الطريق التي يصفها الرحالة هي تلك التي سلكها بنفسه. فهو يروي رحلته لا رحلة سواه، ويصف ما يشاهد بنفسه، وينقل الكلام الذي قاله أو سمعه بأذنيه. لهذا لا نعد من رفاق الرحلة إلا هؤلاء الذين رافقوه. أما السدين وأدهم ووافاهم غابة الأرز، فحللم حسب تحديدينا كحال المضيفين الذين كان ينزل في ضيافتهم، ويعمل من منازلهم محطات لسفره. رفيق الرحلة في الطريق من قرية جاج إلى أرزها كان رجلا عملاقا، إنه شقيق الدكتور فرحات مضيغه. «وشاء أن يرافقتي شقيق الدكتور فرحات، وهو مثل أبيه وأخيه من العالقة»^(١٠٤) هذا الرفيق لازم للرحلة طول الطريق. إلى جانب هذا العملاق كان هناك أدب سمراني يشبه العملاق في كثرة روايته للشعر، وسرعة خاطره. وقد تساجل الرفيقان ليسيا الرحالة مشقات الطريق. وتختلف عن الثلاثة، ثم لحق بهم أفراد القافلة التي ضمت الدكتور فرحات وزوجه وشقيقته والمكاريين والحفدم.

تتميز الرحلة الخامسة بتصرفنا إلى رفاق الرحلة منذ الجملة الأولى. «لأنزال في البلاد التي نزع منها الأجداد، في جيبيل وأنه ليجدر بنا، قبل أن تتحرك القافلة، قافلة السيارات، أن نعرف إلى القاري رفاق الطريق وهم في هذه الرحلة - كتب الله لنا فيها السلامة - كثيرون»^(١٠٥). هوذا شارل قزم، أحد هؤلاء، «يدرج بين رفيقين، رجل وامرأة، من الشعوب القاطنة في ما وراء البحريين، البحر الأبيض وبحر

الظلمات»^(١٠٧). ولم يتوقف هذان الأمريكيان عن طرح الأسئلة إلا حين انبرى لهما أبطال الحديث من الرفاق، فانقلب السائل إلى مستول. ويستغل الرحالة الكاتب كثرة أسئلة الأمريكيين ليقدم إلينا رفاق الرحلة تقديمًا فكها فلقد انبرى إبراهيم لذلك الأديب وأجلسه على كرسي التحقيق بعد أن كان هو المحقق، وصوب عليه مدفعا رشاشا من الأسئلة، إليه وإلى زوجته الأدبية... وكان يعاونه رفيقنا الأديب العالمي الجين الناصع اليقين، ذو المال والبنين، توفيق حسن الشرتوني... فهو في أسئلته يبدأ بالألف ولا ينتهي بالياء، لأنه يهود من الياء ليتهي بالألف. وكان ترجمانه عمه الاسكندر الضحاك، وهو يحسن الإنكليزية كما يحسن تصريف الأمور المالية. ويحسن كذلك المصارحة والمطارحة، في الأحاديث الحامضة والمالحة. وكان بين الرفقاء سيدات وأوانس لبنانيات يزين المجالس بالعيون النواصع...»^(١٠٧).

رفاق الرحلة السادسة أقل عددا منهم في الرحلة السابقة. ثلاثة فقط يرافقون الرحالة في الطريق الجبلية الطويلة الموصلة إلى أقفا. نعرف عددهم، ونعرف أسماءهم: «الفنان يوسف الحويك ورجلي الدنيا الحكيمين يوسف صادر وإبراهيم حتي»^(١٠٨). ونعرف أيضا مظهر هذا الأخير: «الأكبر منا فينا، والأطول قاما، والأكثر وقارا، الرفيق المحرّش، المجلبب بجلباب السفر، الحامل السبعة»^(١٠٩).

رفاق الرحلة السابعة يدورهم أقل عددا من رفاق الرحلة السادسة. إذ لم يبر بالوعد سوى الرحالة واثنا فقط من الأصدقاء الثانية الذين تواصوا. هذان الرفيقتان يعرفهما الكاتب لا بصفتائهما بل بيا ستول إلى حالهما بعد هذه الرحلة بسنوات أربع: «كان البارون بالوعد ثلاثة لا غير، هم بئرو باولي شهيد الحرية رحمه الله، وجميل معلوف شهيد القدر (طارده الاتراك العثمانيون خلال الحرب العالمية الأولى فأصيب في عقله)، تداركه الله برحمته، وهذا الكاتب شهيد الأمراض العصبية التي تأبطها حسا وثلاثين سنة، وهو يتيسم للحياة، ولا يستعجل شيئا فيها»^(١١٠).

الرحلة الثامنة تقارب الرحلة الثالثة من ناحية أنها «كثيها» تتألف من جزئين (أو ثلاثة)، وأن الجزء الأول من كل منهما يكشف بوضوح خط سيره، ووسيلة النقل، ورفاق الرحلة، خلافا للجزء الثاني منها الذي يكتفي بقدر يسير جدا من المعلومات عن هذا الموضوع. الجزء الأول من الرحلة الثامنة يقدم عددا من الأفراد الذين يتأهبون للسفر إلى غرّوز. والولد—وهو بطل سائر الرحلات—يظهر هنا برفقة أمه وأبيه والحفاد والمكاري. «رسمت السيدة على وجهها إشارة الصليب، واحتلت بمساعدة جرجس ظهر البغلة، فتمكنت في جلستها، ثم أجلس الصبي المطوق أمامها. فمشى المكاري حنا إلى جانب البغل مركوب الوالد، ومشى جرجس إلى جانب بغلة الوالدة. إلى غرّوز—إلى كفيغان»^(١١١). من غرّوز إلى كفيغان، زادت القافلة رفيقا جديدا، إنها زوجة المضيف التي عرضت على والدة الصبي مرافقتها إلى دير كفيغان حيث تقصد الوالدة للوفاء بتذرها. «فاتفقت السيدتان على الرحيل باكرا، قبيل الفجر، ساعة يكون الرجال نائمين، وأوعزتا إلى المكارين بإعداد الزاد وتجهيز الركائب»^(١١٢).

خلافا لهذا الجزء الأول، يظهر الجزء الثاني من الرحلة الثامنة كتنيا، مقفلا فهو يفهمنا من خلال إشارات كثيرة أن الرحالة ليس وحيدا في سفره، ولكنه يسترحنا تماما وجوه رفاقه. في أثناء العودة من غرّوز، يمر الرحالة بثلاث قرى ذات أسماء غريبة، فتتكرر الأسئلة وتتابع الأجوبة: ولكن، من يطرح على الرحالة هذه

الأسئلة؟^(١١٣). ويصل الرحالة إلى دير عبرين ظهرا «وبنا جوعة مهلكة غير حية»^(١١٤)، فيفصح للراهبة التي استقبلته عن رغبتها في تناول الغداء (دخلنا غرقة الطعام المعدة للضيوف، قبل أن ندعى إليها. وما كان على المائدة غير الخبز والجبن والزيتون، فطحنناها. كما لو كانت خروفا عثوا وعندما دخلت الأخت المركلة بنا، وابصرتنا في تلك الهجمة، هفت قائلة بلهجتها القروية الفساحكة: تقبروا أماتكم صحيح إنكم «جوعانين»^(١١٥)) هذا الضمير، ضمير جمع المخاطبين، حين يستعمل في العامية اللبنانية، لا يعني سوى الجمع. فليس في اللهجة اللبنانية ضمير تعظيم. فضلا عن ذلك، إن في لهجة هذه الراهبة من العفوية والبساطة ما يجعل ضمير التعظيم غير ذي معنى.

ويدعو أن نص «قلب لبنان» يناوب بين السهل والصعب، وبين الواضح والغامض. فبعد هذا الجزء الكبير الخالي من المعلومات المساعدة على كشف رفاق الرحلة والتعرف إلى وجوههم وأساليبهم، تأتي الرحلة التاسعة لتربع ذهن القارئ بتسمية رفيق الرحلة وتوضيح وظيفته: «استعاض عن دليل الخيال دليلا من لحم ودم، هو الأمير موريس شهاب، مدير المتحف اللبناني»^(١١٦).

المكان

المكان هنا هو خط الرحلة، وهو الأفق. إنه الطريق التي يخطها سير الرحلة، والأفق الذي يتطلع إليه الرحالة عند التوقف. الرحالة هو النقطة التي تتحرك فترسم طريق الرحلة وخط سيرها، إنه العين التي ترى باستمرار، من خلال حركتها، أمكنة جديدة. إن رسم خط رحلة من الرحلات هو، في الواقع، إعادة رسمه. بل إنه رسم يتم للمرة الثالثة، لأن الرحالة يرسم خط سيره قبل الرحيل، ثم يعيد رسمه قبل الكتابة بسبب التعديلات التي يمكن أن تكون وقعت عند التطبيق.

هل وضع مؤلف «قلب لبنان» مخططا لرحلاته؟ لا شيء يؤكد ذلك في الطبعات الست التي صدرت لهذا الكتاب. ولكن مراجعة شخصية لمخطوط «قلب لبنان» المحفوظ في متحف الريحاني في قرية الفريكة، كشفت لي وجود مخطط للرحلة الأولى مرسوم على قفا الورقة رقم (٢٧). هذا المخطط، الذي لم يلاحظ الناشر، يقسم خط الرحلة إلى مرحلتين: الأولى تمتد من الفريكة إلى قرية المنيرة، والثانية تمتد من المنيرة إلى جبل ضهر القصب. هذا المخطط هو الوحيد الذي وجدته في المخطوط.

إن أهمية هذا المخطط الكبيرة ومتعددة الوجوه. فهو يرشدنا إلى طريقة الرحالة في رسم خط سيره، وإلى عدم التطابق بين الرسم وخريطة المكان العلمية. وهو يدلنا من خلال موضعه داخل الكتاب، إن الكاتب لم يعده للنشر بل وضعه للتذكر. ووجوده يلفتنا إلى غياب رسوم الرحلات الأخرى. وهو يساعدنا أخيرا على متابعة الرحالة في الأماكن الصعبة العبور، وعلى خط سير لا يعرف طريقا ولا دربا بل يتغلغل في الجبال والغابات مخاطرا بإضاعة أتمهاته. إن مقارنة الرسم الذي وضعه المؤلف بآخر موضوع حسب خريطة لبنان الجغرافية تبين أن رسم المؤلف ليس سوى مخطط إجمالي يفيد في تحديد الأماكن، الواحد منها بالنسبة إلى الآخر. وهو لا يخالف المعطيات الجغرافية وحسب، بل يخالف معطيات النص أيضا: فالخط المرسوم لا يطابق تماما الخط المتبع. إن مفارقة أنفا التي ينكر الرحالة زيارتها في نص

الكتاب، لما موقعها على رسم الرحلة. «لذلك أشتبه بوجودي عن أفا، ولو حرمتم نفسي مشاهدة غارها وآثارها في هذه الرحلة» (١١٧).

إن رسم مخطط رحلات «قلب لبنان»، كما يقدمه نص الكتاب وخريطة لبنان الجغرافية، هو ما نود الآن القيام به. وسنضع لكل رحلة مخططها، أما الرحلات المؤلفة من جزئين أو ثلاثة أجزاء، فسنميز أجزائها باعتماد الخطوط المنقطعة والمنقطعة. إن استخراج هذه المخططات قد أتاح في ملاحظة نقص في تصوية (أي وضع معالم) أجزاء من خط الرحلة الأولى، خصوصاً ذلك الجزء الممتد من العاقورة إلى الأز. وبما أن معالم مخطط الرحلة هي عموماً القرى ونبابح المياه. فلا بد من أن يوضع الطريق حيث تكون هذه القرى والنبابح متباعدة.

من جهة أخرى، أتاح استخراج هذه المخططات اكتشاف اشكال في عرض الرحلة الشامنة. فهل هذه الرحلة مكونة من جزئين أو من ثلاثة أجزاء؟ إن تتبع سير الرحلة على الخريطة الجغرافية يبين أن هذه الرحلة تتألف من ثلاثة أجزاء. الجزء الأول واضح المعالم، إنه ينطلق من الفريكة إلى غرزوز ثم إلى دير كفيان. الجزء الثاني يجري بعد خمسين سنة من الأول، وينطلق من غرزوز إلى معاد، ثم يدور نحو الساحل على مستوى قرية حمشيت، مروراً بقرى شيخان وجدليل والريمانية. ما كان هدف هذه الزيارة؟ إنها غرزوز، بلاشك. لا يبين لنا الرحالة الطريق الذي اتبعه للوصول إلى غرزوز، ولكنه يبين لنا هدف الزيارة: تكرار رحلة الطفولة. ولكن هذه الرحلة تضمنت محطة ثانية هي كفيان. فهل زار الرحالة دير كفيان خلال زيارة غرزوز؟ لا. فحين كان في معاد كان على مسافة كيلو مترات قليلة من الدير، ولكنه بدلاً من أن يتوجه إليه توجه نحو الساحل، كما رأينا. أن زيارة كفيان التي تحتل وقائعها الفصل التالي من هذه الرحلة، هي زيارة مستقلة عن زيارة غرزوز. وهي، في الواقع، لا تتبع خط السير الذي اتبعته زيارة غرزوز. يذكر النص أن الرحالة وصل إلى مدينة البترون، ومن هناك سلك الطريق التي تمر بقرى المكمل وجبران، ليصل إلى كفيان الواقعة على مسافة ثلاثين كيلومتراً من الساحل، ثم يعود سالكا الطريق إليها. إنه جزء ثالث في هذه الرحلة الشامنة.

يبقى سؤال لا بد من طرحه. لقد مر الرحالي ببيروت خلال رحلته الثانية. وكانت هذه المدينة منطقة في الرحلتين السابعة والتاسعة. ولكنه لم يصفها مرة. وهو لم يصف أي مدينة لبنانية. فحين وصل إلى زحلة، خلال الرحلة الثانية، اختار أن يصف ضاحيتها وادي العرايش، المعروفة خصوصاً بمطاعمها المنتشرة على ضفة نهر البردوني. وحين وصل إلى جبيل خلال الرحلة التاسعة، لم يصف منها سوى قلعتهما. هذا الموقف من المدن اللبنانية، كيف السبيل إلى تفسيره؟ ألم يصف الرحالي نيويورك؟ (١١٨) ألم يصف طنجة والدمار البيضاء؟ (١١٩) ألم يصف بغداد؟ (١٢٠).

لم يكن لبنان الرحالي يوماً المدينة. إنه الريف الذي يناقض المدينة، إنه البساطة التي تقابل تعقيد المجتمعات الصناعية. لقد نظر الرحالي إلى قريته الفريكة دائماً نظرتة إلى مقابل موضوعي لنيويورك، مدينة صباه. ولقد سعى دائماً إلى إقامة التوازن بين ما تمثله هذه القرية، مسقط رأسه، من التزام بمصالح قومه، وما تمثله نيويورك من التزام بقضايا الثقافة والحضارة والانفتاح.

خاتمة

هذه هي رحلات الرحمان، وقد سلطنا الضوء على خطوط سيرها وشخصياتها ووسائل النقل فيها. ولقد أردناها في هذا المقال نموذجاً تحليلياً. إن الرحلات عموماً مصدر مهم للمعلومات الأثرية والجغرافية والتكنولوجية والتاريخية والاجتماعية والأدبية، ولابد في دراستها من منهجية علمية تأخذ بالطرق الحديثة في البحث. ولكن هذا المقال ليس دراسة لنموذج من الرحلات، بل هو نموذج لدراسة الرحلات، اعتمدنا في صياغة منهجه على سلسلة المعلومات (أي تصنيفها ضمن سلاسل من الوحدات المتتالية mise en séries) التي تعتمد المناهج السيميائية خصوصاً. إن تطبيق هذه السلسلة على المتن المغلفة، أو المتشابهة، يسمح بالوصول إلى نتائج مضبوطة، ويمنح الباحث الوقوع في الانطباعية الخالصة. إن مقارنة السلاسل، ومقارنة العناصر ضمن السلسلة الواحدة، هما السبيل إلى المعلومات الموثوقة والأراء الرصينة. إن الدعوة إلى مثل هذه المناهج هي ما نريد أن نختم به مقالنا.

المواضع

- (١) Roland Barthes: Introduction à l'analyse structurale, p. 2.
- (٢) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- (٣) أرسطو طاليس: فن الشعر، ص ٢٦.
- (٤) Léo Forgas: Histoire littéraire du XIX, siècle, p. 84.
- (٥) F. Van Rossum - Guyon: Critique du roman, p. 32.
- (٦) Anthologie des préfaces de romans français., p. 371.
- (٧) المرجع نفسه، ص ٣٧٨.
- (٨) حسين محمد طهيم: أدب الرحلات، ص ٦٥.
- (٩) المرجع نفسه، ص ٦٤.
- (١٠) Jacques Chupreau: Les récits de voyages aux ligères du roman, p. 537.
- (١١) أحمد فارس الشنقطي: الوساطة في معرفة أحوال مملكة، ص ١٣.
- (١٢) المصدر نفسه، ص ١٤.
- (١٣) Jean Ricardou: nouveau roman, p. 128.
- (١٤) Jacques Chupreau: op, cit p. 541.
- (١٥) Emile Benveniste: Problèmes de linguistique générale, 2/70.
- (١٦) Jean Thevenot: Voyage du Levant, p. 31.
- (١٧) Volery Lerbant: Poésie d'A.O. Barnabooth.
- (١٨) رسالة موجهة إلى سامي الكيالي صاحب مجلة «الحديث» في ٩ حزيران سنة ١٩٣٨. انظر رسائل أمين الريحاني ١٩٩٦ - ١٩٤٠، جمعها ورويا البيت الريحاني، ص ٥٤١.
- (١٩) الريحاني: ملوك العرب، ص ٨.
- (٢٠) المصدر نفسه، ص ٩.
- (٢١) المصدر نفسه، ص ١٠.
- (٢٢) المصدر نفسه، ص ١٥.
- (٢٣) الريحاني: المقرب الأقصى، ص ٨.
- (٢٤) الريحاني: قلب لبنان، للمجموعة الكاملة، الجزء الثالث، ص ٢١.
- (٢٥) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- (٢٦) المصدر نفسه، ص ٨١.
- (٢٧) المصدر نفسه، ص ١٧٨.
- (٢٨) المصدر نفسه، ص ١٩٣.
- (٢٩) المصدر نفسه، ص ٢٣٩.
- (٣٠) المصدر نفسه، ص ٢٨١.
- (٣١) المصدر نفسه، ص ٣٨٤.
- (٣٢) المصدر نفسه، ص ٣٩٣.
- (٣٣) المصدر نفسه، ص ٤٦٩.
- (٣٤) المصدر نفسه، ص ٤٦٩.
- (٣٥) الريحاني: الريحانيات، الجزء الأول، ص ٧٥.
- (٣٦) المقصود كتاب «المغرب الأقصى».
- (٣٧) الريحاني ومعاشره: رسائل الأدباء إليه، جمعها وحققها وقدم لها البيت الريحاني، ص ٣٦٥.
- (٣٨) انظرها في الريحانيات، الجزء الأول، ص ٦٤ و ١٧١.
- (٣٩) انظرها في الريحانيات، الجزء الأول، ص ١٩٨ و ٢٠٤ و ٢٥٧.
- (٤٠) الريحاني: قلب لبنان، للمجموعة الكاملة، الجزء الثالث، ص ٨١.
- (٤١) الريحاني: قلب لبنان، الطبعة الأولى، ص ٢٤٧.
- (٤٢) الريحاني: قلب لبنان، للمجموعة الكاملة، الجزء الثالث، ص ٤٩.

- (٤٣) المصدر نفسه ص ١٤٧ ، ١٤٣ ، ١٥٤ .
 (٤٤) المصدر نفسه ص ٣٨٤ .
 (٤٥) المصدر نفسه ص ٣٩٨ ، ٤٣٧ .
 (٤٦) المصدر نفسه ص ١٧٩ .
 (٤٧) المصدر نفسه ص ١٨٦ .
 (٤٨) المصدر نفسه ص ٤٣٧ .
 (٤٩) المصدر نفسه ص ٤٠٤ .
 (٥٠) المصدر نفسه ص ٤٠٥ .
 (٥١) المصدر نفسه ص ٢٠ .
 (٥٢) المصدر نفسه ص ١٥٤ .
 (٥٣) المصدر نفسه ص ٢٩٥ .
 (٥٤) المصدر نفسه ص ٣١٤ .
 (٥٥) المصدر نفسه ص ٤٨٣ .
 (٥٦) المصدر نفسه ص ٢٤ .
 (٥٧) المصدر نفسه ص ٧٥ .
 (٥٧) المصدر نفسه ص ٨١ .
 (٥٩) المصدر نفسه ص ١٧٤ .
 (٦٠) المصدر نفسه ص ١٧٨ - ١٧٩ .
 (٦١) المصدر نفسه ص ١٧٩ .
 (٦٢) المصدر نفسه ص ١٨٦ .
 (٦٣) المصدر نفسه ص ١٩٧ .
 (٦٤) المصدر نفسه ص ٢١٦ .
 (٦٥) المصدر نفسه ص ٢٠٧ .
 (٦٦) المصدر نفسه ص ٢٠٩ .
 (٦٧) المصدر نفسه ص ٢٣٩ .
 (٦٨) المصدر نفسه ص ٢٤٠ .
 (٦٩) المصدر نفسه ص ٢٣٩ .
 (٧٠) المصدر نفسه ص ٢٤٧ .
 (٧١) المصدر نفسه ص ٢٨١ .
 (٧٢) المصدر نفسه ص ٢٨٣ .
 (٧٣) المصدر نفسه ص ٢٨٦ .
 (٧٤) المصدر نفسه ص ٣٠٤ .
 (٧٥) المصدر نفسه ص ٣٠٨ .
 (٧٦) المصدر نفسه ص ٣٠٩ .
 (٧٧) المصدر نفسه ص ٢٨٥ .
 (٧٨) المصدر نفسه ص ٢٨٨ .
 (٧٩) المصدر نفسه ص ٣٠٤ .
 (٨٠) المصدر نفسه ص ٣٨٤ .
 (٨١) المصدر نفسه ص ٣٩٤ .
 (٨٢) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
 (٨٣) المصدر نفسه ص ٤٢٧ .
 (٨٤) المصدر نفسه ص ٤٨٧ .
 (٨٥) انظر المصدر نفسه ص ١٤٢ - ١٤٣ .
 (٨٦) المصدر نفسه ص ٤٠٤ ، ٤١٧ .
 (٨٧) المصدر نفسه ص ٤٧ .
 (٨٨) المصدر نفسه ص ١١٠ .
 (٨٩) المصدر نفسه ص ٧٥ .
 (٩٠) المصدر نفسه ص ١٢٤ .
 (٩١) المصدر نفسه ص ١٤١ .
 (٩٢) المصدر نفسه ص ١٤٧ .
 (٩٣) المصدر نفسه ص ١٤٨ .

- (٩٤) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
 (٩٥) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
 (٩٦) المصدر نفسه، ص ١٧٤.
 (٩٧) المصدر نفسه، ص ١٧٩.
 (٩٨) المصدر نفسه، ص ١٨٢.
 (٩٩) المصدر نفسه، ص ١٨٦.
 (١٠٠) المصدر نفسه، ص ١٨٩.
 (١٠١) المصدر نفسه، ص ٢٠٧.
 (١٠٢) المصدر نفسه، ص ٢٢٨.
 (١٠٣) المصدر نفسه، ص ٢٣٣.
 (١٠٤) المصدر نفسه، ص ٢٠٧.
 (١٠٥) المصدر نفسه، ص ٢٣٩.
 (١٠٦) المصدر نفسه، ص ٢٤٣.
 (١٠٧) المصدر نفسه، ص ٢٤٥.
 (١٠٨) المصدر نفسه، ص ٣٠٤.
 (١٠٩) المصدر نفسه، ص ٣٠٩.
 (١١٠) المصدر نفسه، ص ٣٨٤.
 (١١١) المصدر نفسه، ص ٣٩٤.
 (١١٢) المصدر نفسه، ص ٣٩٩.
 (١١٣) المصدر نفسه، ص ٤٢٥.
 (١١٤) المصدر نفسه، ص ٤٦٢.
 (١١٥) المصدر نفسه، ص ٤٦٣.
 (١١٦) المصدر نفسه، ص ٤٨٧.
 (١١٧) المصدر نفسه، ص ٧٤.
 (١١٨) الريحاني: الرحليات، الجزء الأول، ص ١١٨، ١٣١.
 (١١٩) الريحاني: المغرب الأقصى، ص ٧٧، ١٢٣.
 (١٢٠) الريحاني: قلب العراق، ص ٣٦.

المصادر والمراجع

- ابن بطوطة: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، الطبعة الثالثة ١٩٧٣.
 الريحاني: البزيت: رسائل أمين الريحاني، جمعها وروىها... بيروت دار الريحاني ١٩٥٩.
 الريحاني ومعاذرة: رسائل الأديب إليه، جمعها وسبقها وقدم لها... بيروت، دار الريحاني، ١٩٦٦.
 الريحاني: أمين: الأهل الكامل، للجلد الثاني (المغرب الأقصى)، بيروت، المؤسسة العربية سنة ١٩٨٠.
 الأهل الكامل، للجلد الثالث (قلب لبنان) بيروت، المؤسسة العربية، سنة ١٩٨٠.
 الرحليات، بيروت، دار الريحاني، الطبعة السابعة ١٩٦٨.
 قلب لبنان، بيروت، دار الريحاني، الطبعة الأولى ١٩٤٧.
 ملوك العرب، بيروت، دار الريحاني الطبعة الرابعة ١٩٦٠.
 الشنجاقي، أحمد فارس: الواسطة في معرفة أحوال مملكة، بيروت، مؤسسة ناصر، دار الوحدة، ١٩٧٨.
 فوهيم، حسين محمد: أدب الرحلات، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٣٨، حزيران ١٩٨٩.
 Anthologie des préfaces du roman français du XIX. siècle, Paris, 10 - 18, 1972.
 Barthes, Roland: Introduction à l'analyse structurale des récits, in Communications, n°8 1966.
 Barvenista, Emilie: Problèmes de linguistique générale Paris, Gallimard, 1974.
 Chapeau, Jacques: Les récits du voyage aux îles du roman in Revue d'histoire littéraire de la France, n° 3-4 1977.
 Forges, Léo: Histoire Littéraire du XIX. siècle, Paris, Vuibert, 1983.
 Larchand, Valéry: Poésie d'A.O. Barnabooth, Paris, Gallimard.
 Ricardou, Jean: Le nouveau roman, Paris, Seuil, 1973.
 Thevenot, Jean: Voyage du Levant, Paris, Maspéro, 1980.

روايات هرمان هيسه وتقصه في ترجماتها العربية

د. عبده عبود

١- لمحة تاريخية

شيئا فشيئا تقدم استقبال أدب الكاتب الألماني المعروف هرمان هيسه^(١) في العالم العربي وتراكم، بحيث تحول إلى أحد مراكز النقل، وإلى ظاهرة لافتة للانتباه في العلاقات الأدبية العربية - الألمانية الحديثة^(٢). وكان ذلك الاستقبال قد بدأ في أواخر الستينات، حين صدرت ترجمة عربية لروايتي: «قصة شاب» و«لمبة الكريكات الزجاجية»، اللتين نقلهما عن الألمانية الدكتور مصطفى ماهر، أستاذ اللغة الألمانية وآدابها بكلية الألسن جامعة عين شمس^(٣).

إلا أن استقبال أدب هيسه عربيا مالم يث أن شهد بعد تلك البداية الواضحة وكودا نسبيا على امتداد السبعينات، فلم ينقل إلى العربية طوال ذلك العقد سوى رواية واحدة هي: «ذهب البوادي»، التي عربها النابغة الهاشمي عن الألمانية عام ١٩٧٣، وصدرت في هذه الأثناء طبعتهما الثالثة^(٤). إذن لقد كانت بدايات استقبال أدب هيسه في العالم العربي مصرية، وقد تمهدها جهة أكاديمية متخصصة في اللغة الألمانية وآدابها، وكانت لغة المصدر المترجم عنها هي الألمانية. ولا غرابة في ذلك، فمصر كانت حتى ذلك الحين هي القطر العربي الوحيد الذي يدرس الأدب الألماني في بعض جامعاته، مما وفر شرطا ضروريا لاستقبال أدب هيسه والأدب الألماني بصورة عامة^(٥). فأقسام اللغات الأجنبية وآدابها في الجامعات العربية قد شكلت على الدوام بنية ارتكازية لاستقبال تلك الآداب.

وبعد ركود دام ثماني سنوات استؤنف استقبال أدب هيته في العالم العربي، وذلك في مطلع الثمانينات، ولكن بصورة مختلفة جلدريا عما كان عليه ذلك الاستقبال في مرحلة البدايات. لقد استؤنف من خلال تعريب قصة «الرحلة إلى الشرق» من قبل مترجم لم يكن له حتى ذلك الحين أي دور في استقبال الأدب الألماني عربيا، ألا وهو الشاعر والكتّاب المسرحي والمترجم السوري المعروف بمدوح عدوان، الذي درس اللغة الإنجليزية وأدائها في جامعة دمشق، ونقل عن الإنجليزية عددا من المؤلفات الأدبية والفكرية الهامة (٦). لقد دشّن مدوح عدوان بهذه الترجمة مرحلة جديدة من استقبال أدب هيته في العالم العربي، مرحلة سيكون تعريب أعمال هيته عن لغة وسيطة، لا عن الألمانية مباشرة، أبرز سماتها. فبعد أن ترجم «الرحلة إلى الشرق»، نقل إلى العربية عن اللغة الوسيطة نفسها روايتي هيته «سيد هارتا» (١٩٨٦) و«دميان» (١٩٨٩)، فارتفع بذلك عدد أعمال هيته التي عرّبها هذا المترجم إلى ثلاثة أعمال.

وبعد أن صدرت الترجمة العربية لقصة «الرحلة إلى الشرق» كثرت السبعة، وبدأت سلسلة طويلة من الترجمات العربية لأعمال هيته الأدبية عن لغة وسيطة. فقد ترجم فؤاد كامل روايته «سيد هارتا» عن الإنجليزية (١٩٨٥)، وتلك ثاني ترجمة لهذه الرواية عن لغة وسيطة، وعرب القاص والمترجم المغربي المعروف محمد زفزاف رواية «كتولب أو المنشرد» عن الفرنسية (١٩٨٨)، بعد أن كان المترجم كامل يوسف حسين قد ترجمها عن الإنجليزية (١٩٨٦)، وترجم عبدالله صخي مجموعة «أبناء من كوكب آخر» عن الإنجليزية (١٩٨٦)، كما ترجمت سميرة الكيلاني «الرحلة إلى الشرق» مرة أخرى عن الإنجليزية (١٩٨٩)، وكانت آخر حبة في سبعة تعريب أعمال هيته الأدبية عن لغة وسيطة هي ترجمة مجموعة «تحوال» عن الإنجليزية من قبل طاهر رياضي (١٩٩٠). إن الالاف للنظر هو أن الترجمات التسع التي تتكون منها المرحلة الثانية من الاستقبال الترجمي لأدب هيته عربيا قد تمت جميعا عن لغة وسيطة، وليس عن الألمانية، اللغة الأصلية لذلك الأدب، وتلك مسألة تستحق أن يتوقف الباحث عندها مفسرا ومعلّلا.

٢- تعدد الترجمات

أما المسألة الثانية التي تستحق الانتباه فهي تعدد ترجمة العمل الأدبي الواحد. فقصة «الرحلة إلى الشرق» قد عرّبت مرتين، مرة من قبل مدوح عدوان، ومرة أخرى من قبل سميرة الكيلاني، وتمت الترجمة في كلتا الحالتين عن الإنجليزية. ورواية «سيد هارتا» نقلت بدورها مرتين إلى العربية من قبل كل من فؤاد كامل ومدوح عدوان، وعن اللغة الوسيطة نفسها. كما شهدت رواية «كتولب» ترجمتين مختلفتين، قام بالأولى كامل يوسف حسين عن الإنجليزية وأنجز الثانية محمد زفزاف عن الفرنسية. ترى ما تفسير هذه الظاهرة؟ من الناحية النظرية يمكن ردها إلى الأسباب الآتية:

١- عدم رضى المترجم الثاني عن جودة الترجمة السابقة، ورضيته في تقديم ترجمة أفضل منها وأكثر تعادلا مع العمل الأدبي الأصلي من الناحيتين الدلالية والأسلوبية، مما يفترض أن المترجم الجديد قد اطلع على الترجمة القديمة، وأنه قد أدرك جوانب الضعف التي تنطوي عليها. إلا أنه في حالة هيته ليس هناك ما يدل على ذلك. فالمترجمة سميرة الكيلاني لم تشر إلى وجود ترجمة عربية أخرى لقصة «الرحلة إلى الشرق»، والمترجم مدوح عدوان لم يشر إلى أن فؤاد كامل قد عرّب رواية «سيد هارتا» قبله بعام واحد، علما بأنه يشير في اللمحة التي قدمها عن حياة هيته وأدبه إلى وجود ترجمات عربية لأعمال هذا الأديب. ومحمد زفزاف لم يشر إلى أن كامل يوسف حسين قد عرّب رواية «كتولب» قبل عامين من قيامه بتعريبها. من هنا نستنتج أن صيغة العلاقات السالدة بين مترجمي أدب هيته

إلى العربية هي في حقيقة الأمر صيغة تجاهل الأخر أو الجهل به، بدلا من أن تكون صيغة مواصلة كل مترجم ما أنجزه زبيله وصولا إلى الأفضل. ولا نندي إن كان ذلك التجاهل المتعمد أكبر من جهل المترجم بوجود ترجمة عربية للعمل الأدبي الذي يود القيام بترجمته. فالعالم العربي مكون حاليا من ساحات قطرية معزولة ثقافيا عن بعضها البعض إلى حد كبير، ومن الصعب أن يعلم مترجم يعيش في إحدى تلك الساحات ما ينشر في الساحات الأخرى من ترجمات. وتلك هي إحدى النتائج السلبية الناتجة عن العزلة الثقافية التي تفرضها الإدارات العربية على انتقال الكتب والمجلات وغيرها من المطبوعات بين الأقطار العربية لاعتبارات رقابية، في مسمى لتكريس الكيانات القطرية القائمة وتعميق القطيعة العربية.

ومن خلال المثال الذي نحن بصده نرى أن الممارسات الحكومية العربية التي تتم على هذا الصعيد قد تحولت إلى عائق كبير يعرقل التطور الثقافي العربي.

٢- أما الاحتمال الثاني فهو أن تكون أعمال هيته الأدبية قد نفدت كلها، ولم يبق منها ما يمكن أن يوجه المترجمون العرب جهودهم إليه. وهذا الاحتمال غير قائم عمليا، لأن قسما كبيرا من أدب هيته لم يترجم بعد، ولم يزل أمام المترجمين العرب الكثير مما يمكن عمله، رغم التقدم النسبي الذي تحقّق في هذا المجال. وفي كل الأحوال فإن تعدد الترجمات للعمل الأدبي الواحد، وبصرف النظر عن الأسباب، ليس ظاهرة خاصة باستقبال أدب هيته في العالم العربي، بل هو إحدى الظواهر الإشكالية التي يتسم بها استقبال الأدب الألماني برمته، وهو تعبير عن القصورية والعشوائية اللتين تطفئان على ذلك الاستقبال على امتداد تاريخه^(٧). ولحسن كانت هذه الظاهرة سلبية من حيث المبدأ، لأنها تنطوي على إهدار لجهود المترجمين، التي كان من الممكن أن توجه إلى تعريب أعمال أدبية غير مترجمة، فإنها تنطوي في الوقت نفسه على جوانب إيجابية، فتعدد الترجمات يعبر أيضا عن تعدد في التفسيرات وفي طرائق الترجمة، ويقدم تنوعا وصيغا مختلفة ويمكن للنص الأدبي المترجم، ولهذا يمكن اعتباره عامل إثراء وتنوع. فالترجمات المتعددة ليست متطابقة من النواحي الدلالية والأسلوبية، وبالتالي فإن كلا منها تقدم للقارئ شيئا لا يجده في الترجمات الأخرى. ووفق هذا وذاك فإن تعدد الترجمات مؤشر واضح على اهتمام قوي بالعمل الأدبي المترجم، وعلى وجود حاجة ثقافية كبيرة إلى تعريب ذلك العمل. فهو يعني أن عدة مترجمين قد توصلوا بصورة مستقلة إلى قناعة مشتركة بأن ذلك العمل الأدبي الأجنبي يستحق أن يترجم إلى العربية، وأن يُستقبل من جانب المتلقين العرب.

٣- الترجمة عن لغة وسيطة

أما عن السمة الثانية، التي تطبع الاستقبال الترجمي لأدب هيته في العالم العربي، أي غلبة الترجمة عن لغة وسيطة، فلا يبدو للوهلة الأولى أن هناك علاقة بين هذه الظاهرة وظاهرة تعدد ترجمات العمل الأدبي الواحد. إلا أن العلاقة بين هاتين الظاهرتين قائمة في حقيقة الأمر، بل يمكن اعتبارهما وجهين لظاهرة أكبر هي أزمة حركة الترجمة الأدبية من الألمانية إلى العربية. فترجمة أعمال هيته عن لغة وسيطة ما كانت لتستفحل على الشكل الذي رأيناه لو كانت هناك حركة ترجمة أدبية نشيطة عن الألمانية، ولو قدم المترجمون العرب الذين يتقنون عن الألمانية ترجمات لأعمال هيته في الوقت المناسب. إن اتساع ظاهرة الترجمة عن لغات وسيطة في العلاقات الأدبية العربية - الألمانية هو نتيجة طبيعة وحتمية لتقصاص المترجمين عن الألمانية. فالطلب على بعض الأعمال الأدبية الألمانية قائم في المجتمع العربي، ولابد من أن يجد طريقا لتبليته. وهو طلب كثيرا ما يتولد لا عن الاطلاع على تلك الأعمال في لغتها الأصلية وتقدير ضرورة

تعرّيبها، بل يتشكل عبر حلقة وسيطة، تتمثل في حقيقة أن الأعمال الأدبية المذكورة قد تم نقلها إلى لغات أجنبية واسعة الانتشار في العالم العربي، كالإنجليزية والفرنسية، مما مكن بعض المترجمين العرب الذين يمارسون التعريب عن تلك اللغات من الاطلاع عليها، ثم ترجمتها. ومن المعروف أن أدب هربان هيتشه قد استقبل في الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا وفرنسا وغيرها من الأقطار الغربية وغير الغربية على نطاق واسع جدا، ولذا فمن غير المستغرب أن يطلع بعض المترجمين العرب على ذلك الأدب عن طريق لغات وسيطة، وأن يحفزهم استقباله الضخم على الصعيد العالمي لترجمة شيء منه إلى العربية^(٨). وسادام أدب هيتشه مترجما ومقروءا على نطاق واسع في الأقطار الناطقة بالإنجليزية، ألّيس من المنطقي أن يطلع عليه بعض العرب الذين يجيدون الإنجليزية، وهي اللغة الأجنبية الأولى في العالم العربي، وأن يتولد لديهم الشعور بضرورة ترجمة بعض أعماله إلى العربية؟ وعندما لا يقوم المترجمون عن الألمانية بتلبية تلك الحاجة الثقافية، ألّيس من الطبيعي أن تبحث تلك الحاجة عن أشكال بديلة للتلبية، وأقربها الترجمة عن لغة وسيطة؟ إن الحاجات الثقافية الحقيقية تجد دائما من الوسائل والبدائل ما يؤدي إلى إشباعها، لحسن الحظ. فلولا الترجمة عن لغة وسيطة لكان استقبال أدب هيتشه في العالم العربي أوفر بكثير مما هو عليه الآن، ولحم الخلقون العرب من الاستمتاع جماليا وفكريا بقسم كبير من ذلك الأدب^(٩).

ولكن ألا ترتب على الترجمة الأدبية عن لغة وسيطة نتائج سلبية؟ ذلك أمر مؤكد من حيث المبدأ. فهذا النوع من الترجمة يضاهف احتمالات «الحياة الترجمة»، أي ابتعاد النص المترجم دالّيا وأسلوبيا عن النص الأصلي. ولكن هذه الفرضية صحيحة من الناحية النظرية فحسب. أما من الناحية الفعلية فينبغي أن تقمّم كل ترجمة على حدة، وألا يحكم على أية ترجمة بصورة مسبقة على أساس لغة المصدر التي تمت عنها، كأن يحكم المرء على ترجمة أدبية بالرداءة لمجرد أنها قد تمت عن لغة وسيطة، وأن يقمّم ترجمة أخرى بصورة إيجابية لمجرد أنها قد أنجزت عن لغة المصدر الأصلية. إن أحكاما كهذه لن تكون موضوعية ولانصفا، وتاريخ الترجمة في الأدب العربي حافل بالأمثلة التي تؤيد مقولتنا هذه. فابن المقفع لم يترجم «كلىة ودمنة»، وهي أول ترجمة ذات شأن في الأدب العربي، عن لغتها الأصلية^(١٠)، والدكتور سامي الدروبي نقل روايات دستوفسكي عن الفرنسية، وكانت رغم ذلك من أفضل الترجمات الأدبية وأنجحها في الأدب العربي الحديث. إن جودة الترجمة الأدبية التي تتم عن لغة وسيطة تتوقف في حقيقة الأمر على مسألتين هما:

١ - جودة الترجمة الوسيطة، التي اتخذت مصدرا للترجمة العربية.

٢ - كفاءة المترجم العربي وموهبته اللغوية والأسلوبية.

ومع أنه يفترض أن تكون الترجمة التي تتم عن اللغة الأصلية للعمل الأدبي أفضل من ترجمة تتم عن لغة وسيطة، فإن تاريخ حركة الترجمة الأدبية في الوطن العربي حافل بأمثلة لترجمات تمت عن لغة وسيطة، ولكنها فاقت الترجمات التي أنجزت عن اللغة الأصلية دقة وجودة وبجالة. وما أكثر الحالات التي يجد فيها ناقد الترجمة نفسه مضطرا لأن يفضل ترجمة تمت عن لغة وسيطة على ترجمة تمت عن اللغة الأصلية للعمل الأدبي. وعلى سبيل المثال فإن الترجمة العربية لمسرحية غوته الشهيرة «فاوست» التي أنجزها سهيل أبوب عن الفرنسية والإنجليزية أجمل وأدق بكثير من الترجمة التي قام بها الدكتور عبدالرحمن بدوي لهذه المسرحية عن الألمانية^(١١). والترجمة العربية لمسرحية الأديب الكلاسيكي الألماني شيلر: «اللبصير» وفيلهلم تلّ، التي قام بها المترجم الأخير عن الألمانية أسوأ بكثير من الترجمات العربية لحايتين المسرحيتين التي تمت عن لغة وسيطة^(١٢). إن مترجما أدبيا موهوبا ينقل العمل الأدبي عن لغة وسيطة أفضل بكثير من مترجم غير موهوب ينقل العمل الأدبي عن لغته الأصلية^(١٣).

فالترجمة الأدبية موهبة وكفاءة، وفن قبل أي شيء آخر، ولا يقلل من شأن ترجمة أدبية أنها قد أنجزت عن لغة وسيطة، ولا يرفع من شأن ترجمة رديئة أنها قد تمت عن لغة المصدر الأصلية. فهل تنطبق هذه المقولة على أعمال هرمان هيسه المترجمة إلى العربية؟ لا يمكن الإجابة عن هذا السؤال بصورة ملموسة إلا من خلال القيام بمقارنة نقدية بين ترجمتين لعمل أدبي واحد تمنا عن لغة وسيطة واحدة، كأن نقارن بين الترجمتين العربيتين لرواية «سيدهارتا» اللتين أنجزهما فؤاد كامل وممدوح عدوان عن الإنجليزية.

٤- «سيدهارتا» بين ترجمتين

من المعروف أن ممدوح عدوان أديب قبل أن يكون مترجماً. ومن الطبيعي أن تنعكس كفاءته اللغوية والأسلوبية العالية على نشاطه كمترجم أدبي، وأن تأتي الترجمات الأدبية التي ينجزها مرآة لتلك الكفاءة. فأنتم لا تجد في ترجماته الأدبية أثراً لذلك الأسلوب المفكك الركيك الباهت الذي تصف به تلك الترجمات التي قام بهامترجون لا يتحلون بكفاءة وموهبة أدبيتين، ولا تجد لديه ذلك التشبث العبودي اللبيل بالنص الأصلي، وعدم القدرة على الخروج من إساره، وهو المصدر الأساسي للمعجزة والركيزة الأسلوبية^(١٤).

وعندما تقرأ ترجمة أدبية أنجزها هذا المترجم - الأديب، تشعر بأنك تتلقى نصاً أدبياً أصلياً، سلساً في أسلوبه، فصيحاً ومتيناً في لغته وتعبيره، أدبياً بكل ما تنطوي عليه كلمة «أدبي» من دلالات وأبعاد. ولعل أقرب طريق لإظهار ذلك - ومادام المجال لا يتسع لنقد لساني - أسلوب الترجمة بأكملها - هو أن نقارن بين مقطع واحد من ترجمة «سيدهارتا» التي قام بها ممدوح عدوان، وللمقطع المقابل من الترجمة التي قام بها فؤاد كامل، وأن نواجه الترجمتين كلتيهما بالنص الألماني الأصلي، لنرى مدى اقتراب كل منهما من التكافؤ أو التعادل الدلالي والأسلوبي مع النص الأصلي، على الرغم من أنهما قد تمنا عن لغة وسيطة. وإذا صح أن «المكتوب يقرأ من عنوانه»، كما يقول المثل الشعبي، فإن الترجمة الأدبية تعرف من صفحتها الأولى، بل من المقطع الأول لتلك الصفحة، فيه تتجسد طريقة الترجمة والموقف الأسلوبي للمترجم. ويكفي أن نقارن بين المقطع الأول من ترجمة ممدوح عدوان ومثيله في ترجمة فؤاد كامل، لتبين الفرق الشاسع بين الترجمتين.

لقد جاء ذلك المقطع في ترجمة ممدوح عدوان على النحو التالي:

«في ظلال البيت، وفي ضوء الشمس على ضفة النهر قرب القوارب، وفي ظلال غابة الصفصاف وأشجار التين ترهق سد هارتا، الابن الوسيم للبراهمي، مع صديقه غوفندا. لفحت الشمس كنفه الغزليتين على ضفة النهر وهو يستحم للمطهارة في أيام الأصاحي. وكانت الظلال تمر على عينيه وهو يلعب بين أشجار المنغا، بينما أمه تغني وأبوه يعطي دروسه وهو بين التلمعين. وكان سيد هارتا قد شارك في أحاديث التلمعين وخاض مجادلات مع غوفندا، كما مارس معه فن التأمل الروحي والاستغراق في التفكير. ولقد تعلم كيف يلفظ (أوم) بصمت وهذه كلمة الكللات، هل المرء أن يقولها في أعاقه عبر مجرى الهواء فيها هو يزرع بطاقة روحه كلها وجينيه يشع بوهج الروح الصافية. وتعلم أيضاً كيف يتعرف على (آمان) في أحياق كينونتته الخالدة، والمفردة مع الكون»^(١٥).

أما فؤاد كامل فقد ترجم المقطع نفسه كالآتي:

«في ظلال البيت، وفي ضياء الشمس المشرقة، على ضفة النهر حيث ترقد الزوارق، وتحت ظل الغابة الشاحبة وشجر التين، نشأ (سيد هارتا) الوسيم ابن البراهمي مع صديقه (جوفيندا). وكانت الشمس قد لرحلت منكبيه النحيلتين عند شاطئ النهر أثناء استحمامه حين أداء طقوس التطهير المقدسة وتقديم

القرابين . . وكانت الظلال تخاليل عينيه وهو يلعب في بستان المانجو، بينما أخذت أمه في الغناء وأبوه في إلقاء تعاليمه بين أنداده من العلماء . وكان سيد هارتا قد شارك فعلا منذ وقت بعيد في المحادثات التي تدور بين هؤلاء العلماء، واشترك في جدال مع جوفيندا، ومارس فن التأمل والتفكير في صحبته، وعرف أيضا كلمة (أوم) صامتا، هذه الكلمة التي هي أم الكلّيات، وكيف يلفظها في دخيلة نفسه مع دخول الشهيق، وعندما ينفث الزفير بجراح روحه، وقد شع جبينه وهجا من الروح الطاهر . وكان قد عرف أيضا كيف يتعرف على كلمة (أتمان) في أصايق وجوده الذي لا يتطرق إليه الفناء، والمتناغم مع الكون^(١٦)

إن بين هاتين الترجمتين فروقا دلالية وأسلوبية كبيرة، تتعلق بالمفردات والتراكيب وبناء الجمل وربط بعضها ببعض الآخر، وأهم تلك الفروق :

ترجمة محمود عدوان	ترجمة فؤاد كامل	الفروق
- في غسوه الشمس على خفة النهر	في هيباء الشمس المشرقة على خفة النهر	فارق كبير في المعنى .
- قرب القوارب	حيث ترقد الزوارق	فارق أسلوبى ناجم عن استخدام فؤاد كامل صورة أدبية .
- في ظلال غابة الصفصاف	تحت ظل الغابة الشاحبة	فارق دلالي كبير نتج عن إساءة فهم المفردة، من قبل كامل، وهذا خطأ ترجمي .
- لفحت الشمس كتفيه المزيتين	لسحت الشمس منكبيه النحيلتين	استخدام فعل (لفح) أفضل من (لوح)، و(المنكب) مذكر، ومن الخطأ تأنيثه .
- وهو يستحم للطهارة في أيام الألباسي	أثناء استحمامه حين أداء طقوس التطهير المقدسة وتقديم القرابين	فارق دلالي كبير بين الترجمتين، وآخر أسلوبى يتمثل في إطالة الجملة وخلخلة بنيتها في ترجمة كامل .
- كانت الظلال تمر أمام عينيه	كانت الظلال تخاليل عينيه	استخدام خاطيء لفعل (خاليل) .
- أشجار المنغا	بستان المنغا	فارق دلالي .
- وأبوه يعطي دروسه وهو بين المتعلمين	أبوه يلقي تعاليمه بين أنداده من العلماء	غلط دلالي كبير . فالأب عند كامل يلقي تعاليمه على أنداده من العلماء، لا على متعلمين، وهو يلقي تعاليمه (بينهم) وليس (عليهم) .

الفرق	ترجمة فؤاد كامل	ترجمة ممدوح عدوان
فارق دلالي كبير بين الترجمتين . فما يدور بين العلماء عند كامل هي «محادثات» وليس أحاديث، وهي تدور (منذ وقت بعيد). لقد أطال كامل الجملة وحزف معناها بشدة.	قد شارك فعلا منذ وقت بعيد في المحادثات التي تدور بين هؤلاء العلماء	- قد شارك في أحاديث المتعلمين
إن تعبير «اشتبك في جدال» غير مألوف ومروده الترجمة الحرفية للتعبير الأجنبي .	اشتبك في جدال مع جوفندا	- غاص مجادلات مع غوفندا
فارق دلالي واضح، فالهم أن تلفظ الكلمة بصمت، لا أن تعرفها .	عرف كلمة (أوم) صامتاً	- تعلم كيف يلفظ كلمة (أوم) بصمت
تعبير (في دخيلة نفسه) غير مناسب في هذا السياق لأنه يعني أن المرء يضم عكس ما يظهر.	في دخيلة نفسه	- في أحافه
الشهيق هو إدخال الهواء إلى الرئتين، والزفير هو العملية المعاكسة، فكيف يدخل الشهيق وينفث الزفير؟	مع دخول الشهيق وعندما ينفث الزفير	- عبر مجرى الهواء فيما هو يزفر
«جماع الروح» تعبير غير مألوف، والعلاقة شيء «والجماع» شيء آخر.	بجماع روحه	- بطاقة روحه كلها
ثمة فرق دلالي بين «صاف» و«طاهر» .	الروح الطاهر	- الروح الصافية
هناك فرق دلالي بين «تعلم» و«عرف»، وسيد هارن لا يتعرف الكلمة، بل يتعرف (أثمان). واستخدام حرف الجر (عل) مع فعل (تعرف) خطأ شائع .	عرف كيف يتعرف عل كلمة (أثمان)	- تعلم أيضا كيف يتعرف عل (أثمان)
التعبير عن «خالد» بـ (الذي لا يتطرق إليه الفناء) يطيل الكلام بصورة لا مبرر لها، وهذا خطأ أسلوبى . وهناك فارق دلالي بين «متوحد» و«متناغم» والتركيب عند كامل مخلخل وركيك .	وجوده الذي لا يتطرق إليه الفناء والمتناغم مع الكون .	- كينونته الخالدة المتوحدة مع الكون

من هذه للمقارنة بين ترجمتي بمدوح عدوان وفؤاد كامل لمقطع واحد من رواية (سيد هارتا) يستطيع المرء أن يستخلص نتيجة رئيسة هي أن الترجمة التي قام بها فؤاد كامل لا تخلو من ركاسة أسلوبية، ناجمة عن ضعف في سبك الجملة، وسوء ربط الجمل بعضها ببعض الآخر. إنها بالمقارنة مع الترجمة التي أنجزها بمدوح عدوان «الترجمة الأقل جمالا وسلاسة ونماسكا من الناحية الأسلوبية، مما جعل أسلوبها بعيدا عن أسلوب هيسه الذي قال عنه المترجم إنه «يجمع بين الوضوح الموضوعي الدقيق والشاعرية الصافية الشفافة، كما يمتاز بالإيجاز الشديد الذي يجعله أشبه بأسلوب الكتاب المقدس في بساطته وصفائه»^(١٧). فهذه الموصفات الأسلوبية تنطبق على الترجمة التي قام بها بمدوح عدوان أكثر من انطباقها على الترجمة التي أنجزها فؤاد كامل، التي تفتقر إلى كثير من السمات التي نسبها إلى أسلوب هرمان هيسه.

إلا أن ناقد الترجمة لا يستطيع أن يتوقف عن هذا الحد، ولابد له من أن يخطو خطوة أخرى، تتمثل في مواجهة الترجمتين العربيتين كلتيهما بالنص الأصلي، لا بالنص الوسيط، لأن الأول هو المقاييس الحقيقية لجودة الترجمة وسلامتها. فما يميننا في خاية المطاف ليس هو رأي الترجمتين العربيتين لرواية (سيدهارتا) إلى مستوى الترجمة الإنجليزية، بل ما إذا كانتا قد حققتا قدرا جيدا من التناظر أو التقارب الدلالي والأسلوبي مع النص الأصلي. وهذا هو الذي سنحاول أن نتبينه من خلال المقارنة بين الترجمتين العربيتين للمقطع نفسه من رواية «سيد هارتا» التي تناولناه آنفا والأصل الألماني لذلك المقطع^(١٨)، مضيفين إلى ذلك ترجمة نموذجية بديلة قمنا بها عن الألمانية^(١٩)، لنمكن القارئ الذي يتقن هذه اللغة من مشاركتنا في عملية النقد والتقييم «الترجمين». وستقوم بالمقارنة جملة فجملة:

Im Schatten des Hauses, in der Sonne des Flubuffers bei den Booten, im Schatten des Salwaldes, im Schatten des Feigenbaumes wuchs Siddhartha auf, der schöne Sohn des Brahmanen, der junge Falke, zusammen mit Govinda, seinem Freunde, dem Brahmanensohn.

(في ظلال البيت، وفي ضوء شمس ضفة النهر عند القوارب، في ظل غابة الصفصاف، وفي ظل شجرة التين، ترعرع سيدهارتا، الابن الجميل للبراهمني، والصقر الفتى، مع صديقه جوفيندا، ابن البراهمني).

لقد ترجم فؤاد كامل هذه الجملة المعقدة الطويلة، التي تنطوي على قدر كبير من الشعرية على الشكل التالي:

(في ظلال البيت، وفي ضياء الشمس المشرقة على ضفة النهر حيث ترقد الزوارق، وتحث ظل الغابة الشاحبة وشجرة التين، نشأ سيد هارتا الوسيم ابن البرهمي مع صديقه جوفيندا). أما بمدوح عدوان فقد نقل الجملة نفسها إلى العربية كالآتي:

(في ظلال البيت، وفي ضوء الشمس على ضفة النهر قرب القوارب، وفي ظلال غابة الصفصاف وأشجار التين ترعرع سيدهارتا، الابن الوسيم للبراهمي، مع صديقه جوفيندا).

من الملاحظ أولا أن فؤاد كامل قد حول (غابة الصفصاف) إلى (غابة شاحبة) نتيجة خطأ في فهم دلالة مفردة معينة، كما حذف عبارة «الصقر الفتى» وأن غوفيندا هو أيضا ابن لبراهمني، تماما كسيدهارتا. وهذا الحذف نجده أيضا في ترجمة بمدوح عدوان. وفي الترجمتين (ينشأ) سيدهارتا أو (يترعرع) في ضياء الشمس أو

عالم الفكر

ضوئها، ولو شاء هبسه لقال ذلك، ولكنه قال «في الشمس» وليس في «ضياء الشمس» لأن الشمس لا تضيء فحسب، بل تلمع وتقرق بأشعتها. أما شجرة التين المفردة فقد حولها ممدوح عدوان إلى (أشجار التين)، وهذا انحراف دلالي لا مبرر له.

Sonne bräunte seine lichten Schultern am Flubuffer, beim Bade, bei den heiligen Waschungen, bei den heiligen Opfern.

(الشمس قد جعلت كتفيه الفاتحين يسمران على ضفة النهر، عند الاستحمام، وعند الاغتصالات المقدسة، وعند أداء التضحيات المقدسة).

فؤاد كامل: «وكانت الشمس قد لوحت منكبيه النحيلتين عند شاطئ النهر أثناء استحمامه حين أداء طقوس التطهير المقدسة وتقديم القرابين».

ممدوح عدوان: «لغفت الشمس كتفيه الهزليتين على ضفة النهر وهو يستحم للطهارة في أيام الأضاحي».

لقد أساء المترجمان كلاهما فهم هذه الجملة وأرتكبا أخطاء متعددة في ترجمتهما. فكثما الشاب «هزليتان» أو «نحيلتان» بدلا من أن تكونا فاتحتي اللون، والشمس قد «لوحتهما» أو «لفحتهما»، ولم تجعلهما يسمران. وقد تم ذلك عند استحمام سيدهارتا للطهارة في أيام الأضاحي (عدوان) أو «حين أداء طقوس التطهير المقدسة وتقديم القرابين». إن مصدر هذا الخلط الدلالي الشديد هو إساءة فهم السياق النحوي أو التركيبي للجملة. فكثما سيدهارتا قد تعرضها للشمس عندما كان يستحم في النهر، وعندما كان يقتسل، وعندما كان يبارس طقوس الأضاحي.

Schatten flob in seine schwarzen Augen im Mangohain, bei den Knabenspielen, beim Gesang der Mutter, bei den heiligen Opfern, bei den Lehren seines Vaters, des Gelehrten, beim Gespräch der Weisen.

(لقد تدفق الظل إلى عينيه السوداء في حيلة المانغا، خلال ألعاب الصبيان خلال غناء الأم، خلال تقديم الأضاحي المقدسة، خلال قيام أبيه، العالم، بإلقاء تعاليمه، وخلال حديث الحكماء).

فؤاد كامل: «وكانت الظلال تتأجل عينيه وهو يلعب في بستان المانجو، بينما أخذت أمه في الغناء، وأبوه في إلقاء تعاليمه بين أنداده من العلماء».

ممدوح عدوان: «وكانت الظلال تمر على عينيه وهو يلعب بين أشجار المانغا، بينما أمه تغني وأبوه يعطي دروسه وهو بين المتعلمين».

لقد أساء المترجمان كلاهما فهم هذه الجملة بسبب خطأ في فهم السياق والبنية النحوية، إضافة إلى انحرافات دلالية أخرى. فالظلال «تتأجل» عيني الفتى أو «تمر عليها»، وعينه لا لون لها، أما الأب فهو «يلقي تعاليمه على أنداده» (كيف ذلك؟)، وقد حذف قول هبسه: «خلال حديث الحكماء». لم يفهم المترجم أن الظل الذي يتحدث عنه الكاتب ظل مجازي، المقصود به أن الاعتراض أو السأم من ألعاب الصبيان، التي لا يرد لها ذكر في الترجمتين، ومن غناء الأم وتعاليم الأب قد تسرب إلى نفس الفتى. لقد شوه معنى هذه الجملة في الترجمتين.

Lange schon nahm Siddhartha am Gespräch der Weisen teil, übte sich mit Govinda im Redekampf, übte sich mit Govinda in der Kunst der Betrachtung, im Dienst der Versenkung.

(منذ وقت طويل كان سيدهارتا يشارك في حديث الحكماء، وقد تدرب مع غوفيندا على المباشرة الخطابية، وتدريب مع غوفيندا على فن التأمل وعلى عبادة الاستغراق في التفكير).

فؤاد كامل: «وكان سيدهارتا قد شارك فعلاً منذ وقت بعيد في المحادثات التي تدور بين هؤلاء العلماء، واشتبك في جدال مع غوفيندا، ومارس فن التأمل والتفكير في صحبته».

ممدوح عدوان: «وكان سيدهارتا قد شارك في أحاديث المتعلمين، وخاض مجادلات مع غوفيندا، كما مارس معه فن التأمل الروحي والاستغراق في التفكير».

لقد حذف عدوان عبارة «منذ وقت طويل»، وحذف المترجمان فعل «تدرب»، وتحول الحكماء إلى (علماء) عند كامل و(متعلمين) عند عدوان. والطريف في الأمر أن هؤلاء العلماء يهرون فيما بينهم (محادثات) بمشاركة الفتى سيدهارتا. وفي الترجمتين لم يعد التفكير أو التأمل (عبادة). إن الخلط المعنوي كبير في الترجمتين.

Schon verstand er, lautlos das Om zu sprechen, das Wort der Worte, es lautlos in sich hinein zu sprechen mit dem Einhauch, es lautlos aus sich heraus zu sprechen mit dem Aushauch, mit gesammelter Seele, die Stirn umgeben vom Glanz des klardenkenden Geistes.

(وقد فهم كيف يتكلم الأوم، كلمة الكلمات، بلا صوت، أن يتكلمها إلى داخله بلا صوت مع الشهيق، وأن يتكلمها بلا صوت إلى خارجه مع الزفير، بنفس مجمعة، وقد كلل الجبين لمعان الروح المفكرة بوضوح).

فؤاد كامل: «وعرف أيضاً كيف ينطق كلمة (أوم) صامتاً، وهذه الكلمة التي هي أم الكلمات، وكيف يلفظها في دخيلة نفسه مع دخول الشهيق، وعندما ينث الزفير بجماع روحه، وقد شع جبينه وهجا من الروح الطاهر».

ممدوح عدوان: «ولقد تعلم كيف يلفظ (أوم) بصمت، وهذه كلمة الكلمات، على المرء أن يقولها في أحياقه عبر مجرى الهواء فيما هو يزفر بطاقة روحه كلها وجبينه يشع بوهج الروح الصافية».

تطوي الترجمتان كلتاها على عدة أخطاء، أبرزها أن سيدهارتا لم يعد يلفظ الكلمة نحو الداخل مع الشهيق ونحن الخارج مع الزفير، وإلا أصبح الحديث عن العملية التنفسية بلا معنى. والشاب يزفر «بطاقة روحه» أو «بجماع روحه»، بدلاً من أن يستجمع قواه النفسية، علماً بأن ربط المسألة بالزفير خطأ يرجع إلى سوء فهم السياق، وعند هيسه يتكلم جبين سيدهارتا بلمعان الروح/ العقل المفكر بوضوح، أما عند كامل وصدوان فإن الروح «طاهر» و«صافية»، التفكير الواضح حذف من الترجمتين رغم أنه العنصر الجوهرى. والجبين ليس محاطاً بلمعان أو برقيق، بل هو يشع روحاً تنعت بالطاهر مرة وبالصافية مرة أخرى. كل هذه الأمور حُرقت معنى الجملة بشدة.

Schon verstand er, im Innern seines Wesens Atman zu wissen, unzerstörbar, eins mit dem Weltall.

(وقد فهم أن يعرف في داخل كيانه أتمان الذي لا يفنى، المتوحد مع الكون).

فؤاد كامل: «وكان قد عرف أيضا كيف يتعرف على (أتمان) في أعماق وجوده الذي لا يتطرق إليه الفناء، والمتناغم مع الكون».

عمدوح عدوان: «وتعلم أيضا كيف يتعرف على أتمان في أعماق كينونته الخالدة المتوحد مع الكون».

في الترجمة تحول فعل (حرف) إلى «تعرف على»، وكأنه لا فرق دلالي بين الفعلين. أما «فهم» فأصبح (حرف) أو (تعلم). وهيسه يتحدث عن (ذات)، أما المترجمان العربيان فيتحدثان عن (وجود) أو (كينونة). والأهم من هذه الأخطاء الدلالية على مستوى المفردة هو أن هيسه يقول عن (أتمان) إنه لا يفنى، وإنه متوحد مع الكون، أما كامل وعدوان فقد نسبوا هذه الأمور إلى كيان سيدهارتا أو كينونته، وهذا خطأ دلالي ناجم عن إساءة فهم السياق والبنية النحوية للجملة.

عما تقدم نستنتج أن المترجمين العربيتين لرواية (سيدهارتا) اللتين تمتا عن لغة وسيطة تنطويان على أخطاء ترجية دلالية كثيرة، منها ما هو طفيف ومنها ما هو فادح. وهي أخطاء نجم بعضها عن إساءة فهم المفردات، بينما نجم الآخر عن إساءة فهم التراكيب والسياقات والوحدات المعجمية الكبيرة، كما لاحظنا في المترجمين كليهما حالات من حذف أجزاء من النص. وبالنسبة إلينا سيان كان مصدر تلك الأخطاء النص الإنجليزي الوسيط أم لا، فما يهمنا هو المحصلة النهائية، ألا وهي أن المترجمين العربيتين لرواية هيسه قد شوهتا هذه الرواية تشويها لا يمكن تجاهله. أما الفارق بين هاتين المترجمتين فهو لا يتعلق بالجوانب أو المستويات الدلالية بل يتعلق بالمستوى الأسلوبي في المقام الأول. فالترجمة التي قام بها فؤاد كامل هي من النوع العادي الذي لا يخلو أسلوبه من تفكك وركاسة، أما ترجمة عمدوح عدوان فهي ترجمة أدبية يتحلل أسلوبها بالتأسك والسلاسة والجمال.

ولكن هل يجوز أن يؤدي بنا هذا الاستنتاج الذي استخلصناه من التحليل الألف للمترجمين العربيتين لرواية (سيدهارتا) إلى رفض الترجمات التي تمت عن لغة وسيطة بقضها وقضيضها وبصورة إيجابية؟ لا نعتقد أن رفضا كهذا سيكون مجديا ولا منصفاً. فهو لن يكون مجديا لأن هذا النوع من الترجمات موجود وله مبرراته وأسبابه التي أدت إلى ظهوره، وهذا ما تطرقنا إليه في مكان سابق، ولذلك فإن رفضه لن يغير في الأمر شيئا. وهو لن يكون منصفاً لأنه ينطوي على ظلم لمترجمين موهوبين وجادين، بللوا جهودا ترجمة مضنية ومبدعة من أجل وضع شيء من أدب هيسه في متناول القراء العرب، فكيف تقول لهم: ليتكم لم تبذلوا تلك الجهود؟ من المؤكد أننا نقبل أن تثقل أفعال هيسه عن الألمانية مباشرة، دون أن نمر بتلك للمحطة الوسيطة، التي تؤدي بالضرورة إلى زيادة احتمالات ابتعاد الترجمة عن تحقيق التبادل الدلالي والجمالي مع الأصل، ولكن هذه الأمنية لم تتحقق في الواقع لأسباب سبق أن أشرنا إليها، ولو تحققت تلك الرغبة لقلّت الحاجة إلى تعريب تلك الأعمال عن لغة وسيطة. وفي كل الأحوال فإنه يرجع إلى هذا النوع من الترجمة الفضل في تعريب هذا العدد الكبير من أعمال هيسه الأدبية، ووضعها في متناول المثقفين العرب. فلو أقصر الأمر عن الترجمة عن

الألمانية لكان استقبال أدب هيسه في العالم العربي أضيق نطاقاً بكثير مما هو عليه، وهذا ما لا نتمناه. فإلى الترجمة من لغة وسيطة يرجع الفضل في ارتفاع عدد كتب هيسه بالعربية إلى اثني عشر، وفي تحول أدب هيسه إلى محور رئيسي من محاور العلاقات الأدبية العربية - الألمانية الحديثة. فقل أن نجد أدبياً ألمانيا حديثاً قد ترجم من أعماله إلى العربية بمقدار ما ترجم من أعمال هرمان هيسه، الذي تفوق من حيث عدد الكتب المترجمة على توماس مان وفرانز كافكا وهاينريش مان وإريش ماريا ريبارك، ناهيك عن أولئك الأدباء الذين يتمتعون بمكانة كبيرة في الأدب العالمي، إلا أنه لم يترجم شيء من أعمالهم الأدبية إلى العربية^(٢٠).

٥- معاصرة أدب هيسه

لماذا هذا الاهتمام العربي الكبير بنسبنا بأدب هيسه؟ وما الذي دعا أدبياً عربياً معاصراً مثل ممدوح عدوان لأن يعجب بذلك الأدب إلى درجة جعلته يقدم على تعريب ثلاثة من أعماله؟

أتكنم معاصرة أدب هيسه بالنسبة إلينا في الوطن العربي في الجوانب الفكرية والمضمونية لذلك الأدب، أم في الجوانب الفنية والجمالية؟ ليس من السهل أن يقدم المرء إجابات عن هذه الأسئلة، دون أن تكون الإجابات ضرباً من التكهّنات والتخمين. إلا أنه من الأمور التي يستطيع المرء أن يعتمد عليها بهذا الخصوص تلك المقدمات التي كتبها المترجمون العرب لبعض أعمال هيسه التي قاموا بتعريبها. فهذه المقدمات تنطوي على إشارات إلى الأسباب التي حدثت بالمترجم لأن يهتم بأدب هيسه وأن يقوم بترجمة شيء منه إلى العربية. ولئن كانت المرحلة المبكرة من استقبال أدب هيسه في العالم العربي قد تميزت بذلك التقديم المستفيض لروايتي «قصة شاب» و«العلة الكريات الزجاجية»، فإن هذا النوع من التوسيط النقدي قد ندر في المرحلة اللاحقة من ذلك الاستقبال. فالقسم الأعظم من الترجمات التي تمت في تلك المرحلة لا يحوي أية مقدمات. وممدوح عدوان لم يكتب مقدمة لروايتي «سيدهارتا» و«ديان» اللتين ترجمهما، وفعل رياض طاهر وسمر الكيلاني الشيء نفسه. إلا أن المترجم فؤاد كامل خرج من هذه القاعدة، فزود الترجمة العربية لرواية «سيدهارتا» بتصدير سلط فيه الضوء على الأسباب التي حدثت به لأن يترجم هذه الرواية. لقد أحبها المترجم لأنه وجد فيها «شظراً كبيراً» من نفسه، هو البحث عن الذات الذي يؤدي في نهاية المطاف إلى معرفة الله سبحانه وتعالى^(٢١). إن سيدهارتا، في رأي المترجم، قصة «وجودية»، ليس بالمعنى الشائع للكلمة، بل بمعنى البحث والخلاص بطريقة فردية وشخصية جداً، ومن خلال التجربة الحية، لا من خلال النظريات والتجريدات. ترى هل يشارك كثير من المثقفين العرب مترجمنا رأيه هذا؟ أكثر أولئك العرب الذين يبحثون عن الحقيقة والخلاص بهذه الطريقة «الوجودية» وهل يؤدي البحث عن الذات بهذه الطريقة المذكورة «إلى معرفة الله سبحانه وتعالى بالضرورة»؟ لكن كان البحث عن الذات والخلاص على هذا الشكل يعبر عن حاجة تيار عريض نسبياً في المجتمعات الأوربية ذات الحضارة الصناعية المادية القائمة على العلم والتكنولوجيا والعقلانية، وهي حضارة تفتقر إلى الروحانيات، فهل ينطبق ذلك على المجتمع العربي؟ إن هذا المجتمع ليس بمجتمع صناعي تسود فيه حضارة مادية، بل هو جزء من المجتمعات الشرقية التي تملك تراثاً روحياً ضخماً تفتقر به وتبجها على المجتمعات الغربية. فالمجتمع العربي ليس بحاجة إلى استيراد ثقافي وروحاني من الهند، لأن الروحانيات متوافرة في ثقافته، بل هناك في هذا المجتمع تيار قوي ينادي بالأخذ بأسباب الحضارة المادية الغربية وما تحقّق من رخاء وحرية.

إن تيارا كهذا لن يجد في طريق الخلاص التي نادى بها هيسه في بعض أعماله الأدبية المتأثرة بالثقافة الهندية ضالته المنشودة. ولكن بالمقابل فإن التيار الفكري العربي الذي يرفض مادية الغرب ويدعو إلى التمسك بروحانية الحضارة العربية الإسلامية، التي يعتبرها مكونا أساسيا من مكونات هويتنا الحضارية، سيجد في بعض أعمال هيسه الأدبية وما تنطوي عليه من توجهات فكرية ما يدعم توجهه ويؤكد صحة ذلك التوجه. فها هو علم بارز من أعلام الثقافة الغربية يدير ظهره للحضارة الغربية المادية، ويبحث عن الخلاص في روحانية الشرق، مقدما بذلك شهادة ثمينة على صحة الطريق الشرقي، طريق الروحانية، وإفلاس الطريق الغربي، طريق المادية. إن العرب طرف خامس ومقهور في التاريخ الحديث، احتل واستعمر وتعرض للهيمنة اقتصاديا وعسكريا وثقافيا من قبل الغربيين أصحاب الحضارة المادية. إنه طرف يعاني من عقدة الدونية الجراحية تجاه الغرب وحضارته^(٢٢). ثم يأتي أديب غربي مشهور وحائز على جائزة نوبل للآداب، ويقول إن الثقافة الغربية التي يعاني العرب من هيمنتها هي ثقافة مأزومة، ثم يبحث عن الخلاص لدى إحدى الثقافات الشرقية، أليس من المنطقي أن يرحب العرب بهذا الأديب وأن يتمتعوا بأدبه ويحتضروا به؟ كم احتضنا بالفيلسوف الفرنسي روجي غارودي بعد أن نقل عن الفلسفة الماركسية المادية واعتنق الإسلام^(٢٣)، وكم احتضنا بالمستشرق الألمانية زيفريد هونكه لأنها أنصفت إنجازاتنا الحضارية التاريخية^(٢٤)، إننا متمتعون إلى أية بادرة تأتي من جانب تمثل الحضارة الغربية نتمتعنا هل تأكيد هويتنا الثقافية المزعومة وتدفعنا نرجسيتنا الثقافية الجريحة. وذلك هو في رأينا مصدر رئيسي للحيوية الفكرية التي يتمتع بها أدب هيسه في العالم العربي.

أما الوجه الثاني لتلك المعاصرة فيتمثل في ما وصفه المترجم فؤاد كامل «بالتابع الفردي والشخصي جدا في البحث والخلاص... والإحلاج على الفردية واهض كل الموضوع»^(٢٥). ما معنى أن يكون الخلاص فرديا؟ إنه يعني أن ذلك الخلاص لا يمكن أن يكون جماعيا، من خلال الانضمام تحت أيديولوجيا أو عقيدة أو تعاليم، بل يكون فرديا - شخصا، يتوصل إليه كل إنسان من خلال تجربته الخاصة. إن الإحلاج على فردية الخلاص ينطوي في الواقع على رفض للأيديولوجيات الشمولية مهما بدت تعاليمها وشعاراتها مقننة ومثابرة. فليس المهم ما يقوله أصحاب تلك الأيديولوجيات، بل ما يفعلونه. وانطلاقا من هذه القناعة رفض هيسه أهم أيديولوجيتين شموليتين ظهرتا في هذا القرن، أي الفاشية والشيوعية، ورفض العقائد والنظريات كلها. لقد وصف هيسه أعماله الأدبية بأنها «نداءات استغاثة» يطلقها الإنسان/ الفرد المحاصر. وهذه الرسالة الفكرية هي ما مخاطب المترجم فؤاد كامل وجعله يجب رواية «مسيدهارتا». ومن المؤكد أن تلك الرسالة تأثرت كثيرا على العرب، وذلك منذ أن انتشرت في الوطن العربي أيديولوجيات وأنظمة حكم شمولية تنتهك حقوق الإنسان وتمارس ضده أشكالاً شتى من القمع، مستخدمة شعارات وتعاليم براقة مضللة. وعلى قدر القهر الذي يعاني منه الإنسان العربي يكون اهتمام هذا الإنسان بأدب هيسه الذي يعبر عن تطلعه إلى الخلاص. ولكن الاهتمام العربي بأدب هيسه لا يمكن أن يرد إلى معاصرة الرسالة الفكرية التي ينطوي عليها ذلك الأدب فحسب، بل لابد من أن يرتبط أيضا بسماة شكله الفني. فهيسه ليس فيلسوفا يقدم أفكاره للمتلقي بصورة مباشرة عبر مؤلفاته، بل هو أديب يبت رسائله الفكرية من خلال أعمال روائية وقصصية وشعرية. وعلى صعيد الشكل الفني صاغ هيسه رواياته وقصصه بأسلوب بعيد عن التقليعات الحديثة، أي بأسلوب «تقليدي» مألوف، ولكنه أسلوب جميل، يشد القارئ ويدفعه إلى التوحد مع الشخصيات الأدبية وإلى

الاندماج في الأحداث. ولذلك فإن الملقب العربي لا يجد أية صعوبة في فهم أدب هيسه والاستمتاع به جماليا وفكريا. ومن المؤكد أن أسلوب هيسه السهل، الواضح، البسيط قد شكل مصدرا آخر للاهتمام العربي بهيسه وأدبه.

٦- مشكلات وحلول

مهما يكن من أمر فإن أدب هيسه قد شهد في العالم العربي استقبالا ترحيبيا لا يستهان به، تمثل في هذه الكتب الاثني عشر الصادرة بالعربية، ناهيك عن النصوص القصيرة التي نشرت ترجماتها في الدوريات العربية، ولم يتم بعد حصرها ببليوغرافيا. ولكن إذا سأل المرء في المكتبات عما هو متوافر من كتب هيسه المترجمة فلن يثر إلا على كتابين أو ثلاثة في أحسن الأحوال. فقسم كبير من تلك الكتب قد نفذت طبعته ولم تعد طباعته، مثل روايتي «قصة شاب» و«لعبة الكريات الزجاجية»، اللتين نفذت طبعتهما الأولى منذ وقت طويل، ولم تصدر منها طبعة ثانية. وإذا أخذنا في الاعتبار أن «لعبة الكريات الزجاجية» هي رواية هيسه الأهم جماليا وفكريا، أدركنا حجم الضرر الذي يلحقه عدم إعادة طبعها باستقبال أدب هيسه عربيا. ولكن المشكلة لا تقتصر على عدم إعادة الطبع، بل تشمل التوزيع أيضا.

فالكتاب العراقي مثلا لا يوزع خارج العراق، والكتاب الأردني قل أن يوزع خارج الأردن. ويبدو أن الكتابين اللبناني والمصري هما الأفضل توزيعا. لذلك نجد أن الترجمة العربية لرواية «ذئب البوادي» الصادرة عن دار نشر لبنانية كانت رواية هيسه الوحيدة التي شهدت عدة طبعات وحظيت بانتشار واسع نسبيا. ولكن هذه المشكلة لا تتعلق بأدب هيسه وحده، بل هي مشكلة الكتاب العربي بصفة عامة. فهذا الكتاب يؤلف بلغة قومية، ويمكن أن يستقبل على امتداد الوطن العربي، إلا أن توزيعه يصطدم بالحواجز الرقابية والبيروقراطية القطرية التي تحد من انتشاره، وتحتصر استقباله في الإطار القطري في أغلب الحالات. وفيما يتعلق بأعمال هيسه المترجمة إلى العربية من الملاحظ أنها صدرت على امتداد ربع قرن (١٩٦٨- ١٩٩٠) بصورة متقطعة وغير منتظمة زمنيا، وقد توزع نشرها على عدة أقطار وعواصم عربية (القاهرة - دمشق - بيروت - عمان - بغداد)، وعلى عدد كبير من دور النشر (دار الكاتب العربي، و دار ابن رشد، دار الشروق، دار المعارف، دار ابن زيدون، دار منارات، دار الشؤون الثقافية العامة، دار الثقافة الجديدة)، وقد تولى عمليات الترجمة عدد كبير من المترجمين (مصطفى ماهر، النابغة الماشمي، محمود عدوان، فؤاد كامل، كامل يوسف حسين، عبدالله صخي، عماد زفزاف، سميرة الكيلاني، طاهر رياض). كل ذلك جعل استقبال أدب هيسه في العالم العربي مشتتا ومفتقرا إلى الانتظام والتركيز. لقد كان من الأفضل أن تتولى دار نشر عربية واحدة، لبنانية أو مصرية للأسباب الواردة آنفا، إصدار أعمال هيسه المختارة أو الرئيسية في طبعة من عدة أجزاء، توزع في الأقطار العربية كلها، وتتوافر للقراء العرب بصورة مستمرة. ولقد كان من الأفضل أن توكل عملية الترجمة إلى مترجمين يجيدون اللغة الألمانية وينقلون أعمال هيسه عن لغتها الأصلية لا عن لغة وسيطة فالأصل في الترجمة الأدبية هو ترجمة الأعمال الأدبية عن لغات المصدر الأصلية، ولئن كان للترجمة عن لغة وسيطة ما يبررها في بعض الحالات فإن ذلك لا يعني أن نتحول إلى قاعدة، فهي حل اضطراري ليس أكثر. إن هذه الإجراءات، إذا طبقت بكفيلة بأن ترقى باستقبال أدب هيسه في العالم العربي إلى مستوى الحاجة

الثقافية العربية، وإلى مستوى المكانة التي يتمتع بها هذا الأدب على الصعيد العالمي. وهذه الإجراءات المقترحة لا تعني إلغاء ما تم إنجازه حتى الآن في مجال نقل أعمال هيسه إلى العربية، بقدر ما تعني البناء عليه وتطويره. فالترجمات التي تمت عن لغة وسيطة لن تذهب هدرا، لاسيما وأن بينها ما يتمتع بقدر لا بأس به من الجودة، بل تراجع وتدقق من قبل أشخاص يمتلكون الكفاءة اللغوية والثقافية اللازمة، ثم تُضم إلى طبعة أعمال هيسه المختارة. فبذلك نضمن لتلك الترجمات قدرا أكبر من التناظر الدلالي والجليالي مع الأصل، ونضع في متناول المتلقين العرب ترجمات جيدة وموثوقة.

بقي أن نشير إلى مسألة أخيرة، ألا وهي أن استقبال أي عمل أدبي أجنبي لا يتوقف على الترجمة فحسب، بل يتوقف أيضا على التوسيط النقدي - التفسيري^(٢٦). ومن الملاحظ أن ما تم على هذا الصعيد لا يتناسب بأية حال مع ما تم على الصعيد الترجمي. فقد اقتصر توسيط أدب هيسه نقديا على تلك المقدمات التي وضعها المترجمون لنقسم من أعمال هيسه التي ترجموها، كالمقدمتين اللتين كتبهما مصطفى ماهر لروايته «قصة شاب» و«لعبة الكريكات الزجاجية»، وقد حللنا هاتين المقدمتين بصورة تفصيلية في دراستنا «الرواية الألمانية الحديثة»^(٢٧)، وكالمقدمة التي زود بها فؤاد كامل الترجمة العربية لرواية «سيلهارتا». ولكن من الملاحظ أن القسم الأعظم من أعمال هيسه المترجم إلى العربية لم يزود بمقدمات، وجل ما زود به هو نبذة موجزة جدا عن حياة هيسه وأدبه. ومن اللافت للنظر أيضا ضالة الأصداء النقدية التي حظيت بها أعمال هيسه المترجمة في الصحافة العربية، التي لم تنشر إلا عددا قليلا من المراجعات لتلك الترجمات^(٢٨). والأرجح أن مرد ذلك إلى أن اهتمام النقد الأدبي العربي بالأعمال الأدبية المحلية يفوق اهتمامه بالأعمال الأدبية الأجنبية، وقلة النقد العرب الذين يمتلكون كفاءة ثقافية تؤهلهم لنقد عمل أدبي أجنبي. كما لا نعرف ولم نسمع عن دراسات وتحليلات نقدية عربية حول روايات هيسه وقصصه المترجمة، ولم يصدر بالعربية كتاب جامع حول حياة هيسه وأدبه، على نمط تلك الكتب «المونوغرافية» التي تقدم أعلام الأدب والفكر في العالم^(٢٩). فهذا النوع من التوسيط النقدي هو الأفضل طريقة لتقديم أديب أجنبي وتعريف الرأي العام العربي به. ولقد صدرت بالعربية عدة كتب من هذا النوع حول أدباء ألمان، مثل هوبته وهلدلين وريكله وكافكا وتوماس مان وبريشت وغيرهم من أعلام الأدب الألماني. ولا شك في أن عدم صدور كتاب كهذا حول هرمان هيسه تقصير كبير، يؤدي إلى حرمان المتلقي العربي من إمكان فهم أعمال هيسه المترجمة إلى العربية في سياقها التاريخي والثقافي الصحيح.

٧- خاتمة

مما تقدم نستنتج أن أدب هرمان هيسه قد شهد في العالم العربي استقبالا ترجميا يمثل في تعريب اثني عشر كتابا غطت معظم الأعمال الرئيسية لهذا الأديب. إلا أن ذلك الاستقبال الترجمي قد طغى عليه التعريب عن لغة وسيطة، لا عن لغة هيسه الأصلية. وما يؤخذ أيضا على ذلك الاستقبال تشبته وتبهره على دور نشر وأقطار عربية كثيرة وعلى مترجمين عبيدين. أما الاستقبال النقدي - التفسيري فلم يتمكن من مواكبة الاستقبال الترجمي بصورة مناسبة، واقتصر على مقدمات المترجمين وبعض المقالات. من هنا فإن المهام المستقبلية لتلقي أدب هيسه في العالم العربي ينبغي أن تكون:

- ١- إصدار أعمال هيسه الرئيسية أو المختارة في طبعة موحدة ومكونة من عدة أجزاء، لتعمل على الترجمات المتناثرة، وذلك بعد مراجعة الترجمات الموجودة حاليا وتعريب أعمال رئيسية لم تترجم بعد.

٢- إصدار كتاب مونوغرافي جامع ، تقدم فيه حياة هيسه وأدبه وعصره للقارئ العربي بغية تمكينه من فهم الأعمال المترجمة في سياقها الصحيح .

إن تحقيق هاتين المهمتين كفيل بأن يرتقي باستقبال أدب هيسه في العالم العربي ، وأن يمكن المتلقين العرب من استيعاب ذلك الأدب والامتصاص به جماليا وفكريا بصورة أفضل . فالاستقبال السليم لأعمال أديب ألماني عالمي المستوى كهرمان هيسه يوسع أفق المتلقي العربي ويكسبه أبعادا إنسانية . وفي هذا السياق لا يجوز أن يغيب عن أذهاننا أن العرب والألمان أمتان تعاني علاقاتهما من حالات سوء تفاهم كبيرة ضاربة الجذور في التاريخ القديم والحديث^(٣٠) . ولا شك في أن تعرف كل من هاتين الأمتين الواقع الاجتماعي والثقافي والنفسي للامة الأخرى عبر الاطلاع على أدبها مترجما هو إحدى الوسائل الناجحة لإزالة سوء التفاهم وإحلال التفاهم محله^(٣١) . فالترجمة الأدبية قد مثلت في كل العصور والأزمان جسرا يربط بين الثقافات والشعوب ، ويوحد البشرية ، محققا بذلك حلما ما انفك يراود كبار الأدباء والمفكرين في العالم ، ومنهم هرمان هيسه .

الهوامش

- (٥) المؤلف: درس الأدب الألماني الحديث بجامعة يوهان - فولفغانغ - غوته في مدينة فرانكفورت/ ماين، ويتخصص في علم الأدب المقارن. نقل إلى العربية عدة كتب أدبية نقدية، وله عدد من الأبحاث المنشورة في الدوريات العربية والألمانية. صدر له حديثاً كتابان هما: «الأدب المقارن - مدخل نظري ودراسات تطبيقية» (حصص ١٩٩٢)، و«الرواية الألمانية الحديثة - دراسة استيعابية مقارنة» (دمشق ١٩٩٣). يدرس الأدب المقارن والفقه الأدبي الحديث في كلية الآداب بجامعة البعث - حمص - سورية.
- (٦) هيرمان هيسه (Hermann Hesse) روائي وقاص وشاعر وناشر يعتبر من أبرز أعلام الأدب الألماني الحديث. ولد عام ١٨٧٧ في بلدة «كالف» القريبة من سويسرا في أسرة مسيحية متمتزة أرادت أن تجعله من قسيساً، ولكنه قطع تعليمه في أحد معاهد علوم اللاهوت واتضح بمهنة مدنية، ثم ما لبث أن تنصر للكنيسة. هاجر إلى سويسرا وحصل على جنسيتها عام ١٩٢٣، وقد اعتبره الحكم النازي (١٩٣٣ - ١٩٤٥) خائناً للأدب الألماني. نال أربع الجوائز الأدبية: الألمانية والعالمية، منها جائزة غوته للجنة فرانكفورت، وجائزة السلام لتجارة الكتب الألمانية، وجائزة نوبل للآداب التي منحت له عام ١٩٤٦. تولى هيسه عام ١٩٦٢ في بلدة مونتازولا السويسرية.
- (٧) حول تاريخ دراسة العلاقات راجع الفصل الثاني من كتابنا (١٩٩٣).
- (٨) هيرمان هيسه (١٩٦٨) و (١٩٩٩).
- (٩) المؤلف نفسه (١٩٧٣).
- (١٠) حول تاريخ دراسة اللغة الألمانية وأدبها في الجامعات المصرية ارجع إلى: ٢٥ - حامدا معهد غوته في القاهرة (١٩٨٣) ومصطفى ماهر (١٩٧٤).
- (١١) مزيد من المعلومات حول هذا الأديب المترجم راجع: أنيب هوت (إعداد) (١٩٨٤).
- (١٢) فيما يتعلق بتاريخ استقبال الأدب الألماني في العالم العربي راجع بحثنا (١٩٨٨)، والفصل الثاني من كتابنا (١٩٩٣).
- (١٣) حول استقبال أدب هيرمان هيسه في العالم راجع: Martin Pfeiffer (Hg.): (1977) S. (1979).
- (١٤) لا يطبق هذه القولة على أدب هيسه وحده بل على استقبال الأدب الألماني برمته، وعلى استقبال الفكر الألماني ألبها. لقد تعرف العرب مؤلفات غوته وشيلر وكانت وفيجيل ونيتشه وماركس ولغوي وأدب وأدب مدرسة فرانكفورت من خلال الترجمة من لغة وسيطة بالدرجة الأولى. لمزيد من المعلومات حول هذه المسألة راجع بحثنا (١٩٨٩) و (١٩٩٠)، وسام طيبي (١٩٨١).
- (١٥) مزيد من المعلومات حول هذه المسألة راجع كتابنا (١٩٩٢)، ص ١٣٥ - ١٤٠.
- (١٦) راجع بهذا الخصوص: جرهه (١٩٨٠) ويوهان ف. جيه (١٩٨٩).
- (١٧) راجع فريدريش شلر (١٩٨١) و (١٩٨٢)، وبحثنا النقدي حول هاتين الترجمتين (١٩٨٦).
- (١٨) لقد برهنا على صحة هذه القولة عبر تحليلات نقدية تفصيلية تناولنا فيها عددا من الروايات الألمانية المترجمة إلى العربية. راجع كتابنا (١٩٩٣).
- (١٩) راجع بهذا الخصوص: Jiri Levy (1969); Katharina Ralze (1971) S. 7. (1972).
- (٢٠) انظر: هيرمان هيسه (١٩٨٥)، ص ٩.
- (٢١) انظر: هيرمان هيسه (١٩٨٦)، ص ١٤ ونسختها.
- (٢٢) نفسه، ص ١٣.
- (٢٣) انظر: Hermann Hesse (1972), S. 7. (1972).
- (٢٤) لقد وضعنا هذه الترجمة بين حلالين بعد النص الألماني مباشرة.
- (٢٥) لمزيد من التفصيلات راجع كتابنا (١٩٩٣).
- (٢٦) انظر: هيرمان هيسه (١٩٨٥)، ص ٣.
- (٢٧) بهذا الخصوص راجع: على زعيور (١٩٨٢).
- (٢٨) راجع: روجيه غارودي (١٩٨٣).
- (٢٩) راجع زكريا هونكه (١٩٨٦).
- (٣٠) انظر: هيرمان هيسه (١٩٨٥)، ص ٤.
- (٣١) راجع الفصل المتعلق بالتوسيط النقدي من كتابنا (١٩٩٢).
- (٣٢) بهذا الخصوص راجع كتابنا (١٩٩٣).
- (٣٣) لقد نشرت جريدة تشرين السورية مراجعات قصيرة لروايات هيسه «ذئب البرادي» و«ميدان» و«ديمان».
- (٣٤) تصدر هذه الكتب في سلاسل أهمها سلسلة «الأصنام» التي تصدر ضمن منشورات وزارة الثقافة السورية، وسلسلة «تواريخ الفكر العربي» للمصرية، وسلسلة «أعلام الفكر العالمي» الليبية.
- (٣٥) بخصوص العلاقات العربية - الألمانية راجع بحثنا (١٩٩٢)، و: Mohammed Abedelaziz (1976); Karl Kaiser/ Udo Steinbach (Hg) (1981).
- (٣٦) راجع بهذا الخصوص بحثنا (١٩٩١).

مراجع البحث ومصادره

- جوته، يوهان فولفغانغ (١٩٨٠): فاضت. الترجمة الكاملة، دمشق: دار الريان.
- جيت، يوهان فولفغانغ (١٩٨٩): فاضت ١-٣ ترجمة وتقديم د. عبدالرحمن بندي، الكويت: وزارة الإعلام.
- زيمر، حل (١٩٨٢): التحليل النفسي للذات العربية. بيروت: دار الطليعة.
- شارل، فريدريك (١٩٨١): للصوم / ترجمة وتقديم د. عبدالرحمن بندي، الكويت: وزارة الإعلام.
- شارل فريدريك (١٩٨٢): فلهلم تل. ترجمة وتقديم د. عبدالرحمن بندي، الكويت: وزارة الإعلام.
- طيبي، بسام (١٩٨١): حول حركة الترجمة العلمية والأدبية من اللغات الأوربية إلى العربية. في: شؤون عربية، العدد ٧، ١٩٨١.
- عيود، عبده (١٩٨٦): أمكلاً يكون المسرح العالمي؟ حول الترجمة العربية لمسرحيات شيلر. في: الحياة المسرحية، العدد ٢٨-٢٩.
- عيود، عبده (١٩٨٨): الأدب الألماني مترجماً إلى العربية. في: الموقف الأدبي، العدد ٢٠٢-٢٠٣.
- عيود، عبده (١٩٨٩): اللغة الألمانية من منظور ثقافي عربي. في: مجلة جامعة البعث، العدد السادس.
- عيود، عبده (١٩٩٠): مشكلات الترجمة من الألمانية. في: الموقف الأدبي، العدد ٢٢٧-٢٢٨.
- عيود، عبده (١٩٩١): حول دور الترجمة الأدبية في تشكيل صورة العربي في الأنظار الأدبية والغربية. في: عالم الفكر، المجلد ٢١، العدد ٢.
- عيود، عبده (١٩٩١-١٩٩٢): الأدب المقارن. مدخل نظري ودراسات تطبيقية. حصص: منشورات جامعة البعث.
- عيود، عبده (١٩٩٢): الخلفية المقترحة في الحوار العربي-الألماني. في: المعرفة، العدد ٣٤٦.
- عيود، عبده (١٩٩٣): الرواية الألمانية الحديثة. دراسة نقدية مقارنة. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
- عزت، أحيب (عنداء) (١٩٨٤): اتحاد الكتاب العرب. ط ٢- دمشق.
- ماهر، مصطفى (إعداد ترجمة) (١٩٧٤): ألمانيا والعالم العربي. بيروت: دار صادر.
- هونكه، زيفريد (١٩٨٦): شمس العرب تسطع على الغرب. ترجمة فاروق يهون وكمال دسوقي، ط ٨، بيروت: دار الأفاق.
- هيسه، هيرمان (١٩٦٨): قصة شاب. ترجمة وتقديم د. مصطفى ماهر، القاهرة: دار الكتاب العربي.
- هيسه، هيرمان (١٩٦٩): لعبة الكلمات الزباجية. ترجمة وتقديم د. مصطفى ماهر، القاهرة: دار الكتاب العربي.
- هيسه، هيرمان (١٩٨١): الرحلة إلى الشرق. ترجمة محمود عدوان، بيروت: دار الشرق.
- هيسه، هيرمان (١٩٨٥): سيد هانزا. ترجمة وتقديم فؤاد كامل، القاهرة: دار المعارف.
- هيسه، هيرمان (١٩٨٦): نولب الربيع المبكر. ترجمة كامل يوسف حسين، بيروت: دار ابن زيدون.
- هيسه، هيرمان (١٩٨٦/١): سيد هانزا. ترجمة محمود عدوان. حيان: دار منارات.
- هيسه، هيرمان (١٩٨٦/٢): أبناء من كوكب آخر. ترجمة عبد الله صهيبي، بيروت.
- هيسه، هيرمان (١٩٨٨): للتشرد. ترجمة محمد زازاف. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- هيسه، هيرمان (١٩٨٩): صديان. ترجمة محمود عدوان. حيان: دار منارات.
- هيسه، هيرمان (١٩٨٩/١): الرحلة إلى الشرق. ترجمة سميرة كيلاي، القاهرة: دار الثقافة الجديدة.
- هيسه، هيرمان (١٩٩٠): تجوال. ترجمة طاهر زياي، حيان: دار منارات.
- Abedi, Mohammad (1976): Die deutsch-arabischen Beziehungen Probleme und Krisen. Stuttgart. (محمد عابدي، محمد: العلاقات العربية-الألمانية. مشكلات وأزمات. شعرتجارت ١٩٧٦).
- Heese, Hermann (1972): Siddharta Eine indische Poesie. Frankfurt/M. Suhrkamp. (هيرمان هيسه: سيد هانزا. شعر هندي. فرانكفورت ١٩٧٢).
- Kaiser, Karl/ Udo Stasibach (Hg.) (1981): Deutsch-arabische Beziehungen. München.. (كارل كايزر/ أودو ستاتيباخ (محرر): العلاقات العربية الألمانية. ميونيخ ١٩٨١).
- Levy, Jiri (1969): Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung. Frankfurt/M. Bonn. (جيري ليفي: الترجمة الأدبية نظرية جنس فني. فرانكفورت-بون ١٩٦٩).
- Reiss, Katharina (1971): Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. München.. (كاتارينا ريس: إمكانيات وحدود نقد الترجمة. ميونيخ ١٩٧١).

أزمة الفن التشكيلي

د. جمال مبد

المدخل

على مدى التاريخ البشري تعرض الفن التشكيلي - مثله كمثيل سائر الفنون الأخرى - إلى أزمات وانتكاسات . . . لم انفراجات . ومن الطبيعي أن تكون للحياة الاجتماعية أسباب لهذه التاوجعات التي تطرأ على فن من الفنون ، كنتيجة طبيعية أحياناً ، أو غير طبيعية أحياناً أخرى . ويدلنا علم «تاريخ الفن»^(١) على عديد من الأزمات التي اجتاحت الفن في تواريخ معينة وعلى أسبابها ومسبباتها .

لعل أشهرها في الفن التشكيلي أزمة تحطيم الصور والتماثيل التي حدثت بأمر من الامبراطور ليون الثالث في النصف الأول من القرن الثامن الميلادي ، وهو الحدث الذي أدى مستقبلاً إلى ندرة العثور على آثار لفن النحت البيزنطي . ونقصد بالفن البيزنطي النماذج الفنية التي سادت في الفترة من (٣٣٠ - ١٤٥٣) في رحاب الامبراطورية البيزنطية التي كانت حاصمتها القسطنطينية وهي النماذج التي تضمنت عناصر رومانية وشرقية ، ويونانية وبلغانية ، إلى جانب العناصر الهلنستية والسورية والمصرية .

لعل أعظم انتصار للفن التشكيلي هو ما أسفرت عنه فنون الزخرفة الإسلامية بفلسفتها، وما تركته من آثار لا تزال باقية حتى يومنا هذا في المساجد ودور العبادة الإسلامية، كجزء هام من الفن مُكْمَل لفن العمارة والمعمار الإسلامي. على الرغم من أن فن الزخرفة في حد ذاته هو من الفنون غير المستقلة باعتبار صعوبة قيامه وحده بعيداً عن فن المعمار. ومع ذلك، فإن اللوحات الزخرفية العديدة التي أبرزت التأثير بالعقيدة الإسلامية روحاً وجوهراً، والمُبدع عن الترف، وكراهية تصوير الكائنات الحية، والانصراف عن التجسيم تجنباً للبعد الثالث في الفن الغربي، وكذا أنواع العناصر الزخرفية من هندسية ونباتية وخطية وكائنات حية، كل هذا الزخم بروح الإسلام والعقيدة الدينية قد أدى إلى استمرار هذا النوع من الفنون، واكتسابه خصوصية لا تدانيه فيه خصوصية أخرى.

وبصرف النظر - مؤقتاً - عن هذه الخصوصية، فلنأخذ نرى أن الفن التشكيلي الحديث - والذي بدأ في أرجاء الوطن العربي منذ عشرينيات هذا القرن - لم يستطع حتى الآن أن يعثر له على خصوصية تفصح عن فلسفة خاصة به - خاصة في أزمته الحالية - رغم أن التشكيليين من فنانين وفنانات يُعدّون بالألوف في هذا الوطن العربي (الكبير). فما هو السبب أو الأسباب يا ترى؟؟

إن هذا الموقف المعاصر للفن التشكيلي يفتح أمامنا باب الدراسة والبحث عما نسميه بأزمة الفن التشكيلي. ويبدو لنا أن عناصر كثيرة ومشتركة هي المسببات الرئيسية لهذه الأزمة. لكننا نحصر أسباب الأزمة المباشرة في مجمل نقاط نحددها فيما يلي:

أولاً: ظواهر التبعية الفنية.

ثانياً: إشكاليات الفكر الفني العربي.

ثالثاً: إشعاعات الفكر القومي في الفن التشكيلي.

رابعاً: فحص السلبيات الظاهرة على مرمى العين.

وسوف نتعرض من خلال هذه النقاط إلى موضوعات ذات اتصالات بالاستثمار في الوطن العربي، التراث والثقافة الإسلامية، التنمية الثقافية والحضارية، الفكر القومي العربي، الفنون والصناعات، الهوية الذاتية العربية. . . ثم نصّل إلى مرتبط القرس، إلى لب الأزمة العربية المعاصرة، والتي تشير إلى التخلف الفني ثقافياً وحضارياً، وفشل المشروع العربي.

ظواهر التبعية الفنية

إذا كان عصر النهضة الأوروبي قد وُلِدَ في القرن الخامس عشر الميلادي على أكتاف فنون النهضة الإيطالية، فإن محاولات الممارسة - ولا أقول النهضة - قد بدأت متأخرة جداً بالنسبة لذلك التاريخ في البلاد العربية. فإذا اعتبرنا أن الصحافة هي واحدة من الفنون الإعلامية (بمنطق العصر الحديث)، ومع أن بداياتها كانت قبل بداية الاهتمام بفنون كثيرة أخرى، فإن ظهورها في العالم العربي كان متأخراً أيضاً.

«ونستطيع القول بأن النصف الأول من القرن التاسع عشر قد شهد نشأة الصحافة الرسمية في العالم

العربي . ويمكننا أن نرسم هذه البداية بظهور صحيفة (جورنال الحديري) في مصر عام ١٨٢٧ ، ثم صحيفة الوقائع المصرية ١٨٢٨ . هذا عدا صحيفة جورنال العراق ، ثم ظهرت الميشر في الجزائر عام ١٨٤٧ ، أصدرتها السلطات الاستعمارية الفرنسية باللغة العربية لمخاطبة الشعب الجزائري . ثم تولى ظهور الصحف الرسمية في العالم العربي . فصدرت الرائد التونسي في تونس ١٨٦١ ، وفي سوريا صدرت صحيفة سوريا ١٨٦٥ على يد الولي الثاني . وفي ليبيا صدرت طرابلس الغرب ١٨٦٦ ثم الزوراء في بغداد عام ١٨٦٩ وفي اليمن صدرت صحيفة صنعاء عام ١٨٧٩ وفي السودان صدرت الغازيتا السودانية ١٨٩٩ أما في الحجاز فقد صدرت صحيفة الحجاز عام ١٩٠٨ وكانت الناطق الرسمي باسم الدولة العثمانية^(٢) .

يتضح من التواريخ السابقة الإشارة إليها أنه لم تقم قائمة لمعنى أو وظيفة الفن التشكيلي حتى بدايات القرن العشرين . صحيح أنه حدثت بعض المحاولات لترقية الفنون أو الصنائع الفنية في عهد محمد علي ، لكنها سرعان ما أُلحقت وأُطفئت جذوتها ، حرصاً من العثمانيين من جهة ، ومن الاستعمار بشتى أنواعه وجنسياته من جهة أخرى بعد ذلك .

وإذا فقد ولدت الفنون عندنا من أم مستعمرة غاشمة ، تضع مصالحها الاقتصادية والسياسية في أول سلم الأوليات ، بعيداً عن مفهوم ومضمون كلمة الثقافة أو الفنون .

فماذا كانت النتيجة الطبيعية ، والحتمية أيضا لهذا الميلاد المشوه؟

شعوب عربية مستعمرة تخضع لأحكام الأجنبي سواء كان إنجليزياً أو فرنسياً أو إيطالياً أو اسبانياً . مستعمر يمنع في الغالب إنشاء المدارس أو دور التعليم ، حيث الكتياب لحفظ القرآن الكريم هو كل مراحل التعليم في ليبيا المستعمرة الإيطالية ، ولا مجال البتة للتعريف حتى بمعنى كلمة الثقافة أو الفن

«يستشهد د . جلال أمين بالنمط المتكرر في التاريخ العربي المعاصر وذلك من خلال متابعة للتطورات الاقتصادية والسياسية التي تعرّضت لها الدول الكبرى التي سيطرت على مصير الشرق العربي منذ أوائل القرن التاسع عشر وحتى اليوم ولا تعكس هذه التطورات على الواقع الاقتصادي والثقافي في العالم العربي»^(٣) .

حتى بدايات القرن العشرين لم يعرف العالم العربي معارض الفن التشكيلي ، أو معنى اللوحات أو الصور الزيتية (فن التصوير الزيتي) . وبهذا هذا العالم وكأنه نسي تاريخ الفن الإسلامي القديم الذي ازدهر في سالف الأزمان . ولم يكن الاستعمار يسمح بإقامة دور ثابتة أو حتى مؤقتة للفنون . . اللهم إلا من زيارات وفتية موسمية يقد فيها بعض الأجانب لعرض فنونهم التشكيلية أو المسرحية أو الأوبرالية على جماهير الشعب العربي التي لم تكن تفهم لغتهم ولا حتى فنونهم ، باستثناء شعب الجزائر الذي كان الاستعمار الفرنسي يُعد لفرنسته تماماً . ولو عن طريق التلويع بالجنسية الفرنسية .

على هذه الحال ، كان السبب للثقافة الأجنبية المستوردة ، والمتقولة نقلاً مؤقتاً إلى ساحة الوطن العربي الواسع الأطراف . وكان من الطبيعي أن تسمح النخبة الوطنية ، أو لنقل النخبة الاستعمارية المساعدة التي اختارها الاستعمار لمساعدته بترويج هذا النوع من الثقافات الغربية لحماً ودماً عن الوجدان العربي ، والإحساس الوطني على وجه الخصوص .

ومن هنا فقدت الثقافة أهميتها، واحتاجت الفنون إلى مصداقية تُقنع بها الجماهير، وحتى الطبقة العالية الخائنة من خدمة المستعمرين. إن أخطر ما في هذا الموقف هو أنه لم يحجز الثقافات الوطنية أو الفنون المحلية أو الشعبية فحسب، لكنه أدى إلى قيام حرب أيديولوجية وثقافية، يجب الاعتراف بأنها كانت أكبر من مستوى العامة ورجل الشارع في ذلك الوقت.

إننا نخلص من أمثال هذه المواقف في الثقافة والفنون إلى كشف النقاب عن استراتيجية مُبرجة، تحولت من تدخل سياسي مباشر أثناء فترات الاستعمار إلى تدخل سياسي غير مباشر من جانب القوى الاستعمارية - وفي استعمار لأصحاب السلطات في البلاد العربية - ليصبح الحاكم منهم كالفاز تماماً، وهو يخفي يد المستعمر.

يرى هريبرت شيللر أنه بدون فرض السيطرة الوطنية على الأوضاع الثقافية والإعلامية في دول العالم الثالث، فإن الثقافة الوطنية لن تتمكن من النمو والأدما^(٤).

نشطت دول الاستعمار إلى سياسة حجز الثقافة الوطنية والفنون المحلية والشعبية حتى لا تنمو الطبقة الوسطى - والتي كانت قد بدأت في التعلم بعد انقراض من جانب المستعمر - على فنون الشعب، وحتى تبقى أسيرة التمتع بالموثرات الثقافية الغربية. لم يكن ذلك هو الهدف الوحيد، لأن الاستعمار كان يرمي في الواقع إلى حرمان الشخصية العربية من مقوماتها، مهما كان مستوى هذه الشخصية، وكذلك من بُنيانها الإنساني وتكوينها العقلي ووجدانها القومي، وذلك حتى ترقع في أحضان ثقافة وفنون غريبة غريبة سبقتها بحكم التخلف، عن الحرص على حضارتنا، وتوغل الغرب في نثر شبكات التسويق الثقافي والإعلامي، واستعراض ما وصل إليه من تقنيات، حتى مع تضادها مع التراث العربي ومضامين الحضارة الإسلامية العريقة.

«بين (غارودي) في محاضرة له، أن حقوق الإنسان في الغرب كما تبدو في (إعلان حقوق الإنسان والمواطن) الذي صدر أيام الثورة الفرنسية وكما تبدو في إعلان حقوق الإنسان الأمريكي وفي سواهما لا تعدو أن تكون إعلاناً لحقوق المالكين. فحرية الإنسان في مجتمع مكون من قوى غير متعادلة، هي في خاتمة المطاف (حرية الثعلب الحر في أن يسطو على دواجن حرة)»^(٥).

هذه الهجمة الاستعمارية للفنون والثقافة والعلوم، قضت ضمن ما قضت على رحلات طلب العلم التي كانت نبراساً بين الدول العربية من بغداد إلى القاهرة إلى حلب ونابلس ودمشق والقدس ومكة المكرمة والمدينة والمغرب العربي. ففي مجال العلوم استطاع العرب - رغم بعد الشقة والمسافة الجغرافية وتواضع المواصلات آنذاك - أن يترابطوا ويتأسسوا، علمياً على الأقل. أما في الفنون فقد كان تعليمها شيطانياً. حرفة العامل يُؤزئها للصبي ليصبح ماهراً فيما بعد مثل معلمه ARTISAN لتمتلاء الأحياء الشعبية كحي سيدنا الحسين في الأزهر بأطفال لم يتجاوزوا سن العاشرة (يُقدقون) على سندان برفاق من الصفيح يصنعون منها قطعاً فنية تافهة ليست من الفن في شيء. ومرة ثانية وكأن لم يكن في تاريخنا الفني فن الفسيفساء أو فنون الحل والزينة.

طبيعي أن الفترة التي نحن بصدها كانت تُعج بالمتقنين العرب في كثير من البلاد العربية. لكن هل كان لهم، أو لبعض منهم رأي في توجهات أو مقررات الفن أو الثقافة؟ أنا لا أعتقد بذلك. فقد كانت القاعدة الثقافية هشة ضعيفة، لا تستطيع أن تقرب من الحاكم أو المندوب السامي الذي كان يضع سياسة الحاكم نفسه.

عالم الفكر

«ليست هناك وسائل متكافئة مابين المتقنين وما بين من ييدهم الأمر أو اتخاذ القرار وتوجيه المتقنين . وليس هناك توازن لأن القلم لا يقف في وجه الرصاص»^(٦).

ومع أن مؤلفي الكتاب الذي استقيت منه هذا الهامش يعينان الموقف الثقافي المعاصر غير المتكافئ . إلا أنني تعمّدت إيراد أدل على أن الموقف الثقافي المش لم يتغير، حتى بعد أن حصلت الدول العربية على استقلالها، بل لقد مضى على استقلال بعضها الآن ما يزيد على ثلاثة عقود . فإلى أين يقودنا هذا الموقف؟

إنه يكشف لنا عن وضع (محلك مر) الذي لا تزال نرسف فيه ثقافياً وفتحياً . كما يقودنا - وهو الأهم - إلى حركة يعلو وجهها الكثير من الزيف في الفن ، والبعد عن الأصالة . وما هذا وذلك إلا لترويج بضاعة الفن الأجنبية فكراً ولباساً .

فقد التهمت الحركات الإصلاحية (نحو الفن) كلها نحو (التمغريب) سواء كان ذلك بتأثير المستعمر والمحتل ، أم بتأثير المفكرين والمتقنين . وسارت الثقافة العربية كإسارات الفنون نحو عالم آخر، تاركة الشعوب المتحضرة للتهوض لا تدري من أين تسير؟ وكل ما عليها أن تتلقى وإجابت جاهزة من المعرفة المستوردة مقطعة عن تاريخها وروحها وتراثها^(٧) . وفي إغفال العين عن ماضي الفن التشكيلي العربي الإسلامي ، وعن معمار الجامع الأموي وقبة الصخرة والأزهر، وفي غير انتباه للدورة الفنية في جوامع قرطبة وقصر الحمراء ومدينة الزهراء ، وكذا بلا اعتناء أو مجرد اهتمامات لنظرة فاحصة إلى السواء التاريخي المزدهر للفنون التطبيقية التي عصمت القرن التاسع الميلادي .

إننا نقتصر دماً من العيون، وتورم أعضائنا عندما نرى النموذج الغربي في الفن لايزال هو القابض على وجدانيات الجماهير العربية . وأنه يتغلغل يوماً بعد يوم في صدور أجيالنا، كما يتسرب كلية إلى جذور حركاتنا التقدمية، وأفكار وأساسات النهضة العربية . وكل هذه علامات واضحة على تمركز ظواهر التهمية الفنية في الوطن العربي .

سارت الانتماءات الغربية في طريق تمغريبها . وأكدت ذاتها وطريقها بعودة أوائل المبعوثين لدراسة الفنون التشكيلية في أوربا - وبخاصة المصريين منهم - بعدها بدأت الخطوة الجديدة للمستعمرين ، إذ استأجروا لعرب يروجون أفكارهم وفنونهم دون تعب أو عناء ، بعد أن بهرت الكثيرين منهم الثقافة الغربية الاستعمارية . ليس معنى ذلك أن هؤلاء الكثيرين قد تمجدوا تماماً من وطنيتهم ، أوهم قد نسوا بيتهم العربية ولسانهم العربي . لكن النتاج الفني لأغلب هؤلاء يشير إلى ولهمم وغرامهم بالفنون التشكيلية الأوربية ، وتبعيتهم لمدارسها ومداهبها أكثر مما يؤكد انتهاءهم الفني للوطن ، أو للعربية أو نبضها ، أو للقومية العربية أو استشعارها ، أو حتى للحضارة العربية ، أو للوحدة الكائنة اليوم في نفس كل عربي أصيل .

ويبدو أن الفنانين المصريين الذين أرسلوا للدراسة في العاصمة الفرنسية باريس قد ساروا على خطى الخديوي إسماعيل أسير الثقافة الفرنسية ومطمع اقتصاد مصر . لا شك أن تيارات الفن التشكيلي التي تعاقبت على دوران القرن العشرين من تعبيرية ورمزية وداوية ومستقبلية وتجريدية ووحشية وتنقيطية وتكعيبية لها من قوى التجديد ما أكسب طريق الفن التشكيلي الكثير والنافع من التعبير، وولّد الرابع من وسائل الفن واللون والضوء، وغيرها من أدوات تشحذ الهمم وتنقل إلى الابتكار . لكن هل تمحورت كل هذه الهمم

لترتدي اللباس العربي، أو لتدخل نافذة إلى مضمون وإطار لوحة التصوير الزيتي؟ أو هل سُخِّرَت هذه الجهود الفنية الجديدة لخدمة القضية الوطنية التي كانت تهادى في عشرينيات وثلاثينيات القرن لتتخلص من الاستعمار؟

إن القليل، بل والتادر من هذه الأعمال هو الذي انجذب إلى هذا الطريق النضالي الصعب. لقد بهرت التقنية الفنية الفنانين العرب فأمّنوا بالشكل وجعلوه غيائهم الكبرى، تاركين واقع الأمة العربية ومستقبلها في الكثير من الأعمال. ولم تكن النتيجة مُرضية بطبيعة الحال لشعوب لا تعرف كثيراً عن الفن التشكيلي، فأبعدوا هي الأثرى - بطريقة أو بأخرى - عن أهداف ومضمون الرؤية الوطنية، وفي الغالب من الأعمال. لقد كان النقل للتقنية أكثر بكثير من الفكر الفني.

«ولكن النقل والاستيراد والتبعية هما من الأمراض الشائعة في مسيرة هذه الحركة»^(٨)

إن أحد أسباب عدم انتشار الفن التشكيلي - رغم نضارته وقشرته الذهبية التقنية - هو الإغراق في الأشكال الغربية، وإبتعاده عن الإنسان العربي وهوميه، واستهائته بالتاريخ العربي الذي يُكوّن تصادماً في الأساس الفكري بين الفن واستحسان واستملاح الإنسان العربي له. وتكون النتيجة أن يبقى هذا الفن مرفوضاً، صعب الفهم والقبول، خاصة في بيئة عربية بسيطة التعليم والثقافة. على اعتبار أن الأمالة في الفن هي أحد الشروط الأساسية لقبول مشروعية العمل الفني. وألّا هذا العربي الذي يعيش وسط هذه الثقافة وهذا التعليم (آنذاك) أن يعرف شيئاً من هذه المذاهب التشكيلية الفنية التي وردت على القارة الأوروبية ثم سادت في مستهل القرن العشرين؟ إن عدم المعرفة بالشيء تؤدي إلى الجهل به. ثم - هل كانت لدينا نحن العرب آنذاك ترجمات لكتب الفنون حتى نستكشف ما يدور حولنا؟

يجب أن نعرف بكل صراحة أن ثقافتنا اليومية - وحتى عصرنا هذا - ثقافة ضئيلة شحيحة لا تجود علينا بالكثير. وما هو جزء هام من حالة التخلف الفني التي يعاني منها الوطن العربي^(٩).

في التجربة المصرية للفنانين المعاصرين من الخارج، نُحلل لوحات التصوير الزيتي، وقطعا للنسيج، وأعمالاً نحتية يتميز بعضها بالضعف. فماذا نجد؟

أ - اهتمام في الفن التشكيلي ينصب على الشعبيات، وإسراز البيئة المصرية المحلية البحتة، وهو ما نستخلصه من عناوين لوحات مثل النورج، الفلاحات، العمل في الحقل، النزعة على حمار، بنات بحري، سياحة، منظر ريفي، فلاحة ترفع الماء.

ب - موضوعات تحمل تأثير الفن التجريدي، والذي بدأت معالته تنتشر في ستينيات القرن الحالي. وتحمل الأعمال الفنية عناوين: تجريد، الدراسة، سور الأريكية.

ج - أعمال فنية تُبرز فنون الزينة والحلى، في اعتناء شديد بفكرة التراث الشعبي، على غرار عقدان شعبيان من سيناء، عقدان شعبيان من سيوه وسيناء، تكوين، ذات العقد، ذات الثوب الأصفر، ذات الثوب الأزرق، طرحة، حل شعبية، علبة حلى، عقد، عقد وسوار من سيوه، فستان من سيوه، سروال من سيوه، طرحة من أمسيوط، فستان من أمسيوط.

د - أعمال فنية تُبرز المحلية العرفية في فن المعمار، مثل: حجارة شعبية من النوبة، منازل والجوامع - الأقصر، سوق

من قرية القرنة، جامع قرية القرنة، مدرسة قرية القرنة، منازل قرية القرنة. وهي أعمال قام بها الفنان التشكيلي أثناء زيارته للقرية، لكنه غمس نفسه في الإطار الإقليمي دون أن يُلقي نظرة واحدة على مجرى الأحداث السياسية أو الاقتصادية ليُسخر الفن التشكيلي لخدمتها، بنية إبراز أفكار وطنية أو قومية عليا مثل القومية العربية أو الحضارة أو الوحدة العربية.

هـ- أعمال لفنون النسيج على غرار: كلیم صوف، قماش مستوحى من الفن الإسلامي، قماش مطبوع من وحي الفن الشعبي. وكلها تؤكد - أو هي في الواقع - تُعيد عظمة تاريخ الفن الإسلامي في تكرار لا يجد له مكاناً بين الفترة المعصية التي كانت تعيشها مصر آنذاك.

و- أعمال تحمل سمات الطبيعة المصرية، على غرار: طبيعة صامتة، صخور وغدير، المرجحة، لعبة الحجلة.

ز- نتاج في الفنون التطبيقية مثل لوحات: طبق خزف من وحي الفن الإسلامي، أواني خزفية من وحي ما قبل «الأسرات».

ح- وفي كَم تعبره قليلاً إن لم يكن نادراً، نتعرف على أعمال فنية تشير من بعيد إلى الحالة التي كانت بمقدورها أن تبت في نفوس المشاهدين لها بلذرة القومية العربية، أو الانتفاء العربي، مثل: تمثال نهضة مصر، هذه أرضنا، تمثال «لرجال السياسة المتأهضين»، الإنسان الجنيد، المعركة «كأصداً للحرب العالمية الثانية»، الإصلاح الزراعي، الاعتراض على القنبلة الذرية.

ط- أعمال إنسانية مثل الأمومة.

إلا أننا نلاحظ أن فكرة العودة إلى الفرعونية تحتل مكاناً واسعاً في أعمال الفنانين المصريين. وكان الأجدر هو استشفاف الواقع العربي آنذاك بدلاً من الهروب في التعبير الفني من حالات ووقائع معاصرة إلى التركيز على تاريخية قديمة، أقل ما يقال عنها أنها كانت تعاكس - على أقل تقدير - المد المعنوي الذي كنا نسعى إلى تجليده في نفوس مشاهدي هذه المعارض، أو حتى طلاب الفنون الذين يُعدون أنفسهم للمستقبل.

لقد استفحل أثر التصوير الزيتي بصفة خاصة في مصر أثناء وبعد الحملة الفرنسية التي حملت معها ضمن ما حملت المجاهات جديدة في الفن التشكيلي (١٧٩٨ - ١٨٠١ م). ثم تبلورت كل هذه الاتجاهات فيما بعد، سواء بين الفنانين أو في قاعات الدروس الفنية للأجيال الشابة بعد افتتاح مدارس وكلليات الفنون الجميلة والتطبيقية. . . الأمر الذي يؤكد من ناحية أخرى خطأ المناهج الدراسية في الفن، وإهمال الجانب الوطني في التنمية الفكرية والثقافية، إضافة إلى تبعية نظم هذه المناهج إلى مدرسة التبعية الأجنبية المستوردة.

«لنا علم هذا حق، ولكن ليس لنا فن يتكامل مع ذلك العلم»^(١٠).

ولما كان الفن - أي فن - سبيلاً إلى فهم الحاضر المُعاش، ثم استيعابه، حتى يصبح تأثيره طريقاً إلى الأمل في المستقبل، فإن دراسة الأعمال التي تمثل نتاج ما بعد الحرب العالمية الثانية لا تُشير إلى تقدم ثوري ملموس يمس المواطن العربي، أو حتى تسمح له بفرصة التعايش والاندماج في ظلال العروبة أو إحياءات النهضة العربية. «الحالة الراهنة للفن في العالم المعاصر تجعل منه نشاطاً على هامش الحياة»^(١١).

ولا نقصد من خلال دراسة الإنتاج المصري التعدي على هذه الجهود الكبيرة التي حاولت إتعايش الفن التشكيلي، بل ونجحت كثيراً في ذلك، لكننا نعني هنا في هذه الدراسة بتجليات أزمة الذات العربية... أو بمعنى آخر بأزمة الفنان التشكيلي العربي الذي نراه وقد انساق إلى مدى بعيد - ودون أن يدري - إلى نقل المبادئ والالتجاهات الفنية الفرنسية وغيرها. «ولكن لا بد من الإشارة إلى أن هذه الحركة ولدت وترعرعت في ظل الثقافة الفرنسية. فالأساتذة في مدرسة الفنون كانوا من الفرنسيين»^(١٢).

وعلى هذه الصورة فقد كان ميلاد التجاعيد الفني التشكيلي ميلاداً أرسقراطياً قريباً يصور القصور ووجوه الشباب، ويمتلء شكلاً وموضباً بالزخرفين الأوربية والأرسقراطية المصرية. بل لعل هذا النهج قد أدى مستقبلاً إلى توجيه رغبة المشاهد للمعارض الفنية في مصر إلى اعتبار حياة الأغنياء والقصور ومشاهدها، هي حياة ومنهج الفن التشكيلي. ومن هنا تبرز الفجوة أو لنقل الأزمة في الذات العربية. بما لا شك فيه أنه بقدر ما أفاضت المدرسة المصرية تطوّر الفن التشكيلي بتقنيات فنية وأوربية رائعة، فإنها قد بلدت واحدة هامة من بؤر أزمة الذات العربية عند الإنسان العربي المعاصر.

«وجمعية محبي الفنون إذ تراها محمد خليل، كان هذا كافياً لمعرفة مسار هذه الجمعية واتجاهها. ولقد صرح مرة وهو يفتتح معرضاً مصرياً في باريس: (إن هذا الفن الحديث الذي يتطلع نحوه الغرب مولوداً ظهره خمسة عشر قرناً من الأشكال التجريدية والهندسية والأحلام الشرقية سوف يستلهم دائماً من مصادر فرنسية. وأن أعمال النحات غتار ولوحات محمود سعيد هي شاهد على ذلك»^(١٣).

إنني أرفع الظاهرة المصرية في الفن التشكيلي، إلى أن الفنانين لم يُترَبِّوا، أو هم لم يمتصوا كثيراً بترتيب المجال النفسي للمكان أو للواقع الذي كانوا يعيشون فيه، بل لعلهم أحسوا بامتداد إقامتهم في العاصمة الفرنسية. وكان الأجدر بهم اكتشاف طرق علمية في الفن لإحداث التكامل بين العلم والفن، والتطابق بين الإبداع والمجتمع وواقعه، بدلاً من الأفراق في ذواهم، يؤيد وجهة نظرنا هذه أن الفن هو كَيْف الحياة... الحياة العربية لا الحياة المصرية ولا الحياة الفرنسية. وهو ما يشير إلى إقليمية ضيقة فارقة النظرة لا ترى إلى الأمام كثيراً.

«إن الدول الصناعية الرأسمالية المتقدمة تنتج النماذج الثقافية وعلى الحكومات المحلية في دول العالم الثالث أن تقوم بتقليد هذه النماذج وتكييفها طبقاً للواقع الوطني... كما تقوم الحكومات المحلية بخلق المناخ الثقافي المناسب والشروط الاجتماعية والفكرية الملائمة لتغلغل الأنماط الأجنبية في الثقافة والقيم في ثوب لا يكشف حقيقتها بشكل سافر»^(١٤).

وليس أدل على هذه الحقيقة المرّة، احتفاظ وزارة الثقافة المصرية بمتاحف خاصة بعد شرائها للوحات هؤلاء الفنانين من المال العام؟

لعمري أجد وجه شبه لحالة التبعية الاستعمارية هذه في فن آخر هو فن الأوبرا. ففي ١٧ نوفمبر من عام ١٨٦٩م تم افتتاح قناة السويس، حيث تلاقت مياه البحرين الأبيض المتوسط والأحمر لأول مرة في التاريخ، وعلى يد المهندس الفرنسية (المهندس فرديناند ديلبس)، في عهد الوالي محمد سعيد بدأ المشروع الكبير، ثم تم افتتاح القناة والأوبرا المصرية معاً في عهد الخديوي إسماعيل. هذه الأوبرا التي تم العمل في إنشائها بصفة

عالم الفكر

عاجلة لضيوف إسماييل وعلى رأسهم الفاتنة أوجيني امبراطورة فرنسا، وهي نفس الأوبرا التي احترقت في سبعينيات هذا القرن في وسط مدينة القاهرة.

«لم تنشأ الأوبرا لغرض فني أو ثقافي خالص لوجه الله والوطن، ولم يكن الشعب المرحون المكثفون في جملة يعتبر أن مثل هذه الأوبرا ضرورة لحياة آنذاك، بل لم تحظ أساساً على باله، وربما لم يسمع عنها من قبل»^(١٤).

دليلنا على انفصال العلوم عن الفنون، والتي بدت كمزاجية فائقة، هو رهن هذه الدار «دار الأوبرا»، والتي تُعطل - وحتى اليوم - قومية كل بلد في العالم للمعاصر.

«ثم رهنها إسماييل بعد ثمانية أعوام لأحد الإيطاليين ويدعى «إيفانجيل كيلولو» مقابل تسعة ملايين وثلاثة وسبعين ألف جنيه بوثيقة سُجلت في المحاكم المختلطة في ١٧ مارس ١٨٧٧»^(١٥).

ظل الاستعمار القديم والجديد يفعل فعله في فرض التجزئة على البلاد العربية واحدة بعد أخرى منذ بداية القرن التاسع عشر الميلادي . . أي قبل مرحلة بدء ظهور الفنون التشكيلية والفنون الأخرى . . إن كل دولة استعمارية، ولا سيما بريطانيا وفرنسا، سارعت إلى تقسيم وتجزئة مناطق نفوذها إلى ما استطاعت من أجزاء . . الأمر الذي جعل الوجود الاستعماري والتجزئة مرتبطين ارتباطاً عضوياً^(١٦). فأصبحت الدولة العربية الواحدة تحت قبضة المندوب السامي الذي كان المرجع الأول في إدارة كل الشؤون السياسية والاقتصادية، وبخاصة الشؤون الثقافية. «كما سعى إلى إضعاف الفكرة القومية والمحوية العربية التي لا يجسدها أمثال هذه المعالم المادية للمعمورة، وشجّع دعوات مشبوهة كالفينيقية والفرعونية والبربرية، وغدّى الخصومية الفطرية بمسوّغات بعضها من الماضي البعيد، وبعضها من الماضي القريب، وبعضها من الطبيعة أو الثروة، وبعضها من الملامح الاجتماعية أو النفسية»^(١٨).

اعتبر الاستعمار التركيز الثقافي من أهم وسائله لدحر الإنسان العربي، ثم جرّه إلى الثقافة الاستعمارية جراً عبر الفنون واللغات الأجنبية، وغيرها من خطط مشبوهة ومقصودة ومتمممة «وهل صعيد الثقافة حارب الاستعمار الفرنسي في المغرب العربي والمشرق العربي التاريخ العربي وشوهه وقاله (بالمستشرقين) . . . وكافح اللغة العربية، باعتبارها روح الأمة ووصاء فكرها، ونهاضس الدين الإسلامي بوصفه رابطة معنوية عظيمة، وقرى عاطفية وعقلية . . . ونشر دعوات إلى العداية إلى العرب مقومات شخصيتهم الثقافية وأصلتهم الحضارية . . . وهرب فكرة الوحدة. وفي مصر أشاع الاحتلال الانجليزي النظرية القبطية الفرعونية في القومية المصرية وفي الكيان المصري . . . وحض على استعمال الحرف اللاتيني في الكتابة بدل الحرف العربي للامانة حاجات الحضارة الحديثة»^(١٩).

إن أخطر النتائج مَهْد لها الاستعمار طويلاً، هو إبرازه لحكام الدول العربية اختلافات مستويات التطور العلمي والاقتصادي والثقافي في كل دولة عربية (وما هو أمر طبيعي)، ليُخيفهم من فكرة الوحدة العربية. والاستعمار بهذا الادعاء غير الصحيح - ولو نسبياً - والمنافي للمتنطق منافعاته أيضاً للتطور التاريخي، قد نال من حقيقة الفكرة القومية، وشوّه أبعادها وحسناتها ومستقبلاتها، بعد أن بثّ سُمّ تفريق الدول العربية عن بعضها البعض، وفي ادعائه للمحافظة على كيان كل دولة على حدة، وعمل بتجزئة الثقافي، أو لنقل انفصالها الثقافي عن كل ما هو عربي ووحدوي. «إن طبيعة التجزئة الحالية للوطن العربي، ويحتوي خيارات النخب الحاكمة

في التنمية الاقتصادية والتقنية، ومفهوم كل منها للأمن القومي، لن يُتيح في هذا المشهد لأي قطر عربي أن يكون قادراً على تحقيق نسبة معقولة من الاكتفاء الذاتي في استهلاكه والمناخ في أمنه واحتياجاته الثقافية والاستقلالية في اتخاذ قراراته الأساسية»^(٢٠).

تصل أعمال الاستعمار في العقدين الماضيين إلى نوع من التحدي الثقافي والتقني. صحيح أن هذا التحدي غير محسوس بطريقة مباشرة، خاصة عند طبقة أنصاف المتعلمين، لكنه قد يكون مستشعراً عند طبقات أخرى أكثر تعليماً وثقافة. والمشاهد أن الاستعمار الجديد يستعرض ضمن ما يستعرض تفوقه التقني في عالم الاتصالات^(٢١) ليفرض ثقافة أجنبية واستعمارية موجهة في غير شرف أو ضمير، «وفي غياب مشروعات حضارية قوية، وفي غياب حرية الإبداع والتعبير والتنظيم، فإن المواطن العربي سيكون مهيباً لاستقبال ما يتساقط عليه من مواد إعلامية وثقافية خارجية، وبخاصة إذا كانت جيدة الإنتاج والإخراج»^(٢٢).

إن الشركات الاستعمارية المتعددة الجنسية تقوم اليوم بمهام الاستعمار وفق التخطيط الاستعماري الحديث لتلبي المعارض ومؤتمرات الفنون، ولتساعد على انتشار البنى الأساسية للاتصال، وتسهيل تبادل المواد الثقافية والتعليمية والترفيهية والكتب والأفلام السينمائية. «وعلى الرغم من الدور الكبير الذي قامت به هذه الشركات في توسيع نطاق المرافق اللازمة للتنمية الثقافية والاتصال والإعلام، إلا أنها تهدف في الأساس إلى توسيع التبعية الثقافية والأيدولوجية في دول العالم الثالث، وعدم المساواة بينها وبين الدول الصناعية الرأسمالية المتقدمة»^(٢٣).

إشكاليات الفكر الفني العربي

ليس المقصود هنا التعبير عن وجود إشكاليات في الفكر الفني العربي، بقدر تفسير خصوصية هذا الفكر، والتي تختلف اختلافاً جوهرياً وبيئياً في النشأة والمضمون والشكل والجوهر، عن الفكر الفني الغربي.

«إذا كان الإسلام قد أوضح منطلقات فلسفة الفن العربي، فإن معالم شخصية هذا الفن قديمة عريقة»^(٢٤). من الطبيعي أن الدعوة إلى الإسلام قد خصّبت الفن التشكيلي بخصوصية ذات طابعين، روحي وعقلي. جعلته لا يستند في فكره إلى ما سبقه من فنون كانت لها الغلبة والانتشار. ففي العهد الأموي «لم يكن له (الفن) أن يأخذ مباشرة من أصوله القديمة المتمثلة في الفن الراقدي. بل أخذ من الفنون التي كانت سائدة في منطقة الإسلام الأولى، وهي سورية والعراق، حيث كان الفن البيزنطي في الأولى والساساني في الثانية منتشرين»^(٢٥). بمعنى أن الفكر الفني العربي استوعب ازدهار الفن السابق عليه في حضارات مختلفة مضت، لكنه أضاف إليه خصائص جديدة مبتكرة غيّرت تماماً من شكل ومضمون فن الحضارات السابقة «وإذا كانت العارة الإفريقية قد اقتصر على طرق ثلاثة فقط هي الدوري والأيوبي والكويتي، ثم إنها كانت مكرسة فقط لوظائف محددة، القصر والمعبود والأخوفا، فإن طرز العارة في الفن الإسلامي كانت متنوعة لا يمكن تصنيفها إلا ضمن نطاق التقسيم الجغرافي أو التاريخي، وهكذا كانت ذات أنواع عديدة مما يدل على قوة الإبداع فيها»^(٢٦).

ومن الطبيعي أن يستهوى هذا الإبداع الجديد، اللهم بكتاب الله عز وجل، والملتصق بالدعوة المحمدية تصاقاً عضواً، العديد من الفنانين العرب والمسلمين آنذاك، يشدهم في هذا الفكر الفني العربي عناصر الجديد،

وليحققوا هوياتهم في الفن على معيار المساجد والمآذن وفنون الحزف وفن كتابة المخطوطات. وكان كل ذلك دليلاً «على وفرة المصورين وتعدد أساليبهم ضمن وحدة الفن العربي ووحدة خلفياته الجبلية»^(٢٧). الأمر الذي يشير إلى وجود جماليات للفن العربي الإسلامي. على اعتبار أن هذه الجماليات تختلف اختلافاً كبيراً عن جماليات الفنون القديمة عند الفن الصيني أو الفن الهندسي. صحيح أن الكسندر جوتليب بوجارتز^(٢٨) قد فجر في عصر التنوير الألماني أصول علم الجبال والجمالية AESTHETICISM أثناء محاضراته في جامعة فرانكفورت، وضمنها كتابه الذي لم يكمله والمعنون AESTHETICA. إلا أنه وضع في كتاب آخر له بعنوان «تأملات MEDITATIONS» لأول مرة معنى مصطلح «AESTHETIK» كدلالة على فلسفة الفن والجمال.

إن الفلسفة اليونانية القديمة تشير إلى اللفظة اليونانية «AESTHÉSIS» بمعنى «الجمالية»، وهي الذات الاستبطاني أو ما نسميه حديثاً «الإدراك بالترايط APPERCEPTION»، وإنه، فجمالية الفن قد خرجت من تحت عباءة الفلسفة اليونانية القديمة منذ عصر أفلاطون (٤٢٨-٣٤٧ ق.م) ومروراً بمدرسة الجماليات التي افتتحها اليوناني هيراكليس بونتيكوس^(٢٩)، أرسطو ARISTOTLE^(٣٠)، أفلاطون PLOTINUS^(٣١) ومن جاء بعدهم.

ما من شك أن الموضوعات في الفن التشكيلي العربي قد اختلفت تماماً عن موضوعات الفنون الأخرى في الفنون التشكيلية الغربية. ومن المؤكد كذلك أن تلك الموضوعات العربية قد حملت معها علم جمال عربي اتسمت به هذه الفنون العربية. لكن سوء الطالع لم يتح الفرصة لتفسير هذه الجماليات العربية، أو لإلقاء الضوء على الفكر في الفن العربي والإسلامي. أن أكثر الباحثين في الفن العربي قد ركز الجهد على تناول الدراسات التحليلية أو النقدية للفن التشكيلي، ودون نظرة عين إلى القيم الفلسفية الجمالية التي حملها إنتاج هذا الفن «ولكن لا بد أن نستثنى الدراسات الأخيرة التي قام بها كل من أوليج غرابار، الكسندر بابادوبولوس والتي تصدت إلى القيم الجمالية في الفن العربي، فكانت مصادر لمعلم الجبال العربي»^(٣٢).

يتم الفكر العربي بالمنظور الروحاني. فكلنا من خلق الله سبحانه وتعالى، الإنسان والحيوان والنبات والجماد. وهو وحده الخالق الجبار الفنان في خلقه. وعليه، فإن نظرة الفنان إلى كل هذه المخلوقات تنفذ عبر عين الله عز وجل. بمعنى أن تصبح رؤية العين للفنان تأيمة وفي المستوى الثاني بعد رؤية المولى العظيم. ومع أن هذا التصور للتفسير يصبح لا عقلياً عند الممارسة الفنية، فإن حرية الفنان تكون مكفولة في التصوير والتشكيل، لأنها تتم لا بحالة بإرادة الله إيماناً وفعلاً وتحقيقاً من خلال المنظور العقلي.

مثل هذا الاهتمام في المنظور الروحاني لا نجد له أية آثار في الفكر الفني الغربي، الذي لا يعرف غير العقلانيات، ولا تقوم حسابات الفن فيه إلا على الأبعاد والمقاييس، والقواعد والأحكام الرياضية الغيغورية.

لم يابه الفنان العربي بابتعاده عن فن النحت الذي يُجسّد البعد الثالث، لكنه أبقى نفسه ليجد طريقاً أخرى للمخلاص في الزخرفة الإسلامية التي نأت عن تصوير الكائن الحي بمختلف أنواعه، فضمنت الزخرفات المختلفة والمتشعبة اختلافات ظاهرية في الأشكال، أدى إلى تألف حقيقي في الجوهر والمحتوى.

لا شك أن فنون الإسلام تأثرت بجوهر العقيدة الإسلامية التي وجهها القرآن الكريم والشنة^(٣٣). ومع أن الحضارة الإغريقية تمثل نمطاً راعياً من أنباط التفكير في الفكر الفني اليوناني القديم، إلا أنها تختلف — إن

لننصّر - عن مجارة الفن العربي والفكر فيه - هذا يدل دلالة بالغة الأهمية على أن التأثير الهيلنستي في الفنون العربية لم يبق إلى الروح العربية^(٣٤).

هذه الخصوصية في الفكر الفني العربي تؤكد أصالة هذا الفكر، بصرف النظر عما يشاع ويقال عنه. لأن النظرة التقديرية الميكانيكية لا تعند بروحانية هذا الفكر، ومن هنا يصبح الأمر والاختلاف مفهوميين.

لقد تعرضت هذه الخصوصية إلى الطمس أثناء حكم العثمانيين الذين كانوا يقاومون كل تقدم عربي، ليشجعوا الفن التركي على الانتشار والرواج. إن هذه المرحلة التي عكست - ولفترة طويلة من الزمن - محاولات طمس معالم الفكر الفني العربي وإحلال فكر لفن تركي مكانه أو بدلاً منه، قد اضطرت العرب تحت ضغط دكتاتورية الإمبراطورية العثمانية العجوز إلى اللبّد عن ثقافتهم العربية، بلدهم عن الثقافة التركية المرفوضة.

وإذن، فقد تقابل العرب والفنانون العرب مع مشكلات تاريخية عويصة، ساعدت على تهتير الفن الإسلامي والعربي على السواء، ونتيجة لذلك فقد ضعف الفكر الفني في الفنون العربية، بما أوصل إلى حالة «الإشكالية» في العصر الحديث.

ومع ذلك، فلا بد لنا من الاعتراف بأن الفكر الفني العربي لم يكن مهزوماً في يوم من الأيام. صحيح أنه تراجع نتيجة ظروف تاريخية أو سياسية، لكننا لا نزال نجد له تعبيراً محدداً ودوراً مرموقاً في العصر الذهبي للحضارة الإسلامية. وهو ما يشهد الأمة اليوم للنهوض من جديد إلى عصر جديد نحس به الثقافة العربية الإسلامية حتى لا تفقد هويتها أو أصالتها التاريخية.

لكن دور الإحياء هذا، هو مشكلة عويصة قائمة بذاتها، ولعل هذه المشكلة هي أحد الأسباب للنكوص الذي يعتري ويعترض طريق التجديد في الزمن المعاصر. وهو موقف يفرض علينا كإسهائلاً من التخطيط بعد البحث والدراسة، في استعراض التراث الفني، وفي تدقيق شديد لمؤثرات جديدة رافدة دخلت عصرنا في سرعة وقوة شديدين، فبروز عصر التكنولوجيا يأكسر الحيلة والثقافة يفرض علينا معالجات ذات طابع خاص، لا نقف فيه عند التراث أو الفن التاريخي القديم - حتى ولو كان جليلاً - وإنما نكتيف هذا الفن ونعصره ليواكب متطلبات العلم والتكنولوجيا.

«أما الثقافة العربية الإسلامية على نحو ما نجدها اليوم في البلاد العربية، فما نعرفه عنها لا يبدو أن يكون من باب الحس والتخمين والملاحظة المفعوة والتحليل الجزئي»^(٣٥).

إذن، كيف تتم عملية التعصير؟

من المؤكد أن الفن العربي، ومعه الثقافة العربية يتعرضان لغزو واستلاب ثقافي وفكري بمساعدة من التكنولوجيا المعاصرة فالحضارة العلمية التكنولوجية التي تغزونا ليست حضارة نزعة أو حيادية. إنها تحمل معها - كما قلنا ونقول - كثيراً من قيم الحضارة الغربية، وعلى رأسها قيم تجمع الاستهلاك والبلذخ والمجون والسيطرة. بل تحمل معها بذور التشكيك في القيم، وكلها انحلالها وزوالها^(٣٦).

تتناول عملية التعصير أول ما تتناول التراث العربي الإسلامي في الفن. ولما كان التراث العربي الإسلامي تراثاً عالمياً وفوق مستوى الشبهات - أو قابلية الخوض فيه - فإن موقفه المميز هذا يفصح عن وضوح هويته عبر

عالم الفكر

العصور المختلفة. إنه لمن المتفق عليه في كل آن ومكان أن التراث الفكري والديني عندنا يعني الأخلاقيات عند المسلمين، والإيمان بالله، واحترام الذات، والتضامن الاجتماعي والإنساني، ومحاربة الأنانية والفردية، وغير ذلك من مقومات المجتمع الإسلامي. فإذا نظرنا إلى التراث الغربي وللى ملاحه، فإننا نضع اليد على النقيض تماماً، حيث الأنانية والأثرة والعزلة الباردة واللاتقاء والصقيع السلطاني. وعلى حد قول «هوبز Hobbs» (٣٧) «الإنسان ذئب على أخيه الإنسان».

إن من أهم عناصر الفكر الفني العربي في تراثنا «الموازنة السلمية بين الحرية الفردية من جانب، وبين الحرية الاجتماعية وحقوق الشعب من جانب آخر» (٣٨). والاهتمام هنا من شأنه أن يعود على القطعة الفنية بالانسجام harmony الذي هو ميزة أكيدة وصالبة من مزايا الفن السليم. إذ أن من شأن هذا الانسجام أن يولد قصباً هامة في الفن، مثل تحرير الإنسان من الاستغلالين الاقتصادي والاجتماعي عملاً بعبداً الإسلام، كما ينير طريقاً إلى فكرة الشورى، ونعني بها جانب المشاركة في العصر الحديث، كما يقود إلى أشكال عديدة ومتنوعة من العدالة والمساواة، وينير المشعل إلى تقديس واحترام العلم والعلماء.

يتعرض التراث - رغم تبعه الإسلامي الحر - إلى بعض المشاطات التي تتهمه بمحاربة الفنون والآداب في امتداد لبعض آيات القرآن الكريم. «ومن الأحاديث التي تروى في هذا المجال - لعن الله المصورين، يقال لهم يوم القيامة أحسبوا ما خلقتم» (٣٩). إن العلة في منع التصوير والكائن البشري الحي لم تكن ترجو أكثر من إبعاد العرب والمسلمين عن الوثنية وعبادة الأصنام التي كانت سائدة قبل ظهور الإسلام. لكن التراث الإسلامي ذاته ليس فيه ما يشير إلى حظر أو عدم اقتراب من النشاط الإنساني ولا حتى التزييني التطبيقي. وكل ما خرج علينا من آراء ورثها التراث ظلماً وبيئناً، ما هي إلا نزعات مفرطة وحادة تنتمي إلى المتشدين في الدين الإسلامي.

إن موقف الفكر الفني - وخاصة في الفن التشكيلي - يجتنبه الكثير من الغموض، بل والغباية إن شئت أن تقول. يذكر د. زكي نجيب محمود «أن تراثنا في الفن التشكيلي يرتد إلى الماضي السحيق - كالفن الفرعوني بالنسبة للفنان المصري - فلا يكون ملزماً لبُعد المسافة التاريخية» (٤٠). وإذا كان زكي نجيب محمود يسمح إلى حد باستلهاهم النحات محمود مختار للفن القديم (والمقصود هنا هو الفن الفرعوني)، فإننا لا نجد في هذه العودة إلى القديم إلا تكريساً للنمرة القومية، التي تعود بالفنون إلى حظيرة الماضي في الفكر والفن، حتى ولو بُلّكت وطرّخت باستعمالها تقنيات العصر الحديث.

إن المشكلة المصرية التي يرسف فيها وطننا العربي اليوم أكبر من هذا الاستلهاهم للماضي، بل لعلها تصير إلى ما سباه «محاولة التوفيق بين تراث الماضي وثقافة الحاضر - أو قلّ بين تراث الماضي وثقافة الغرب في حاضرها وماضيهما على السواء - أقول إن محاولة التوفيق بين هذين الطرفين مشكلة بالنسبة إلى كل مجتمع متطور» (٤١). ومع ذلك، فإنه يعود في نهاية دراسته القيمة إلى اقتراح الأخذ «بطريق فريق ثالث ينشد الجمع بين الطرفين في مركب واحد بقدر ما يستطيع إلى ذلك من سبيل» (٤٢).

ونحن نرى أن إشكاليات الفكر الفني العربي تتأرجح عادة منذ القديم بين الطريقتين التقليديتين الشائعتين... التراث أم للماصرة؟ بل الواقع هو أننا نشعر بهوة سحيقة بعد محاولة الاستثمار طمس معالم ثقافتنا وتراثنا. وهو ما نرده إلى حالة نفسية وصلت إلى ذروة العقدة التي تتطلب حلاً نفسياً وجدياً.

كما أننا نخاف من لفظة «المعاصرة» والتي تعمل في طياتها التقنية المتقدمة للفكر «والانجلانسيا». «وإذن فخصوصية إشكال الأصالة والمعاصرة في الفكر العربي الحديث والمعاصر كامة في كون العرب يمتلكون تراثاً ثقافياً حياً في نفوسهم وعواطفهم وعقولهم وروايتهم وتطلعاتهم، في صدورهم وكتبهم. . تراثاً هو من الحضور وثقل الحضور على الوعي واللاوعي بصورة قد لا نجد لها نظيراً في العالم المعاصر»^(٤٣).

لا يكفي العرب اليوم أن تكون فنونهم نقلاً أو مسخاً أو تقليداً للفنون التشكيلية الغربية، خاصة وسط تيارات تشكيلية وُلدت في سبعينيات القرن الحالي، حتى وإن أطلق عليها تيارات عصرية. لكننا نراها - من وجهة نظرنا - تيارات مناهضة للعقل المعصري الذي يعيش وسط التقدم التكنولوجي والفصامي المعاصر، حتى ولو كان عقلاً أوروبياً. فما بالك إذا ما كان عقلاً عربياً يحمل مشكلاته القومية والعربية وآفاق وحدة عربية بين شرايين المنيخ؟

انطلقت هذه المناهضة للفن التشكيلي الأوروبي في أكتوبر من عام ١٩٧١م بإطلاق عليه «الفن المعلم ART POVERA». وأقيمت لهذا الفن معارض في لندن، نيويورك، برن، أمستردام، ديسلدورف، أويسلو ولي باريس، ثم جاء فن «الحرفية LITERALITY» أو فن تفسير المعنى الحرفي. وتبعه فن «الأشكال غير المشككة» DEFORMED FORMS، وحسب تعبير «ليبارد» Lippard «ليست صوراً تشكيلية وإنما قوالب متعقبة»^(٤٤) ثم تعاقب على الفن التشكيلي الحديث «فن المستحيل» IMPOSSIBLE ART، ثم فن «الأرض أو التربة» LANDART. وكلها خليط من الحامات في الفن التشكيلي بلا حدود أو مقاييس.

في شهر أكتوبر من عام ١٩٧١م اشتركت لحسون دولة أوروبية وآسيوية والولايات المتحدة الأمريكية في «بنتلي باريس» الذي حدد اشتراك الفنانين بها لا يزيد عن سن الخمسة والثلاثين عاماً، لعرض لوحات تعبر «فن الحد الأدنى» MINIMAL ART:

هذه خلاصة مقتضبة عن مسيرة الفن التشكيلي في العالم الغربي المعاصر، وهو ما يتضح منها أن بناء الثقافة والفنون الغربية بعيد كل البعد عن عالمنا العربي، لغة ونهجاً وأسلوباً وإبتكاراً. ولدينا من الشجاعة ما نقول بأن بناء الثقافة والفنون الغربية قائم على غبن العرب «وعلى إقصاء تعسفي لدور الثقافة العربية الأساسي في التاريخ الثقافي العالمي»^(٤٥). وحتى ذلك التراث الفني والإنساني العربي قد تبدل عند الأوروبيين بإضافته إليهم من تقنيات وتشويبات في العصر الحديث، رغم أن حضور وفعاليات هذه الثقافة العربية في ثقافات وفنون الغرب هو حضور مؤسس وبثاء، وليس حضوراً هامشياً أو فرعياً.

وهنا، نصل إلى المطلوب منا . . .

ليس المطلوب أن نقف على مشارف التراث الفني أو على أطلاله لتنميه، خاصة وأن هذه الأطلال مليئة بالكنوز الفكرية العربية. إن علينا النوص في أمهات بحر التراث باحثين عن اللؤلؤ كما كان يفعل الكويتيون الأصلاء قديماً. كما أنه ليس من المطلوب منا أن نلهث وراء الفن الغربي الذي يتبدل سوءاً يوماً بعد يوم بحكم الآلية والميعة والتقنيات واكتشافاتها. كما أنه ليس من المعقول ولا من المفيد - بعد أن عرفنا الحقيقة المرة - أن نقف في وضع ثابت جامد.

عالم الفكر

إن إعادة بنية الفن العربي المعاصر، هي الطريق الأروحد والأمل، وفي ابتعاد عن حالة الاضطراب التي تنتابنا هوساً، والمتعلقة بفروقات انقطاع وعدم اتصال بين تاريخنا الثقافي والتاريخ الثقافي العالمي. ثم علينا بعد ذلك الصعود إلى سلم التمسك بالفكر الفني العربي وسط بنية جديدة، ليصبح الفن التشكيلي بداية فعلية وعصرية للثقافة العربية القومية، وكذا الثقافة العربية الإسلامية، باعتبارها الدافع الأساسي للشخصية العربية والوحدة العربية.

أن نتحرر من فنون الغرب، يعني أن نضعها تحت مجهر البحث والتحليل الدقيقين في كثير من العقليات، ودون رفض هذه الفنون كلياً. صحيح أن الفكر القومي يتعرض لمشكلات إقليمية هو الآخر، لكن تفسير ذلك ومناقشته سيكون نصيب المحور التالي بإذن الله.

الفكر القومي في الفن التشكيلي

نقصد بالفكر القومي في الفن . . . الفكر القومي العربي الذي سار على طريق غير سوي، نتيجة عدم إتاحة الفرصة لهذا الفكر للنمو أو للتقدم خطوات إلى الأمام. وهو ما كان من آثاره تراكم الظواهر الثقافية لأزمة الذات العربية . . . تلك الأزمة التي لا تزال في مجال دوراتها . . . كطاحونة الهواء.

يتنازع الفكر القومي عوامل شتى، تنتمي في مجموعها إلى نزعات وأيديولوجيات متناقضة، بعضها وارد من الخارج ومستورد وجاهز للنزاع والفرقة، والبعض الآخر داخلي هريق مُستثار. لكن هذه العوامل جميعها تظهر وقد غلب عليها التنافر والصراع. وكلها - في غالب الأحوال - تمثل ظاهرة من ظواهر التجزئة وتقسيم الأمة العربية، وتشجيع الفتنات. . . هذا على نطاق العمل السياسي.

إذن . . . كيف كان حال الفكر القومي في الفن التشكيلي؟

إن أخطر الهويات التي تعارض الهوية القومية هي الهوية القطرية. نشأت هذه الهوية كنتيجة طبيعية للتقسيم الاستعماري للدول العربية، وبدا الوضع القطري للفتانين التشكيليين - خاصة بعد الاستقلال السياسي - وكأنه قمة الانتصار ونهاية المطاف. وتحولت الهوية القومية في الفن إلى صراع وتسابق - غير شريف أحياناً كثيرة - وفي ارتكاز على الشرة، أحد العناصر الهامة في إبداع الفنون.

واستناداً إلى إحساس بمسركب النقص، سارعت بعض الدول العربية إلى إقامة المعارض، وإلى إرسال المبعوثين إلى أوروبا لدراسة الفنون التشكيلية بمختلف فروعها وتخصصاتها الدقيقة، ولم تستطع الدول العربية الفقيرة الدخول في هذا السباق.

ومقادی الحكام العرب في تأليه ذواتهم، وتسخير الفن التشكيلي لرسم شخصياتهم بمشآت بل بآلاف اللوحات الزيتية وأحياناً التماثيل بفنون النحت. وما كل هذا وذلك إلا نصرة إقليمية تشد من عجلة الوحدة العربية إلى الزواء. وزاد الطين بلة حينما سمعت بعض الحكومات العربية - وبإعجاز من السلطة - إلى إصدار الكتب الفنية والمصورات التي تشيد بالنظم القطرية والبغيفية، وتقلب الباطل حقاً، تقريراً بالشء، وإهداراً لقيمة الفن والفنانين. . . الأمر الذي أفسد كل مخططات الوعي القومي التي كان بالإمكان تطويرها لتعيد الطريق إلى وحدة عربية شاملة. . . لا يصبح الفن التشكيلي فيها إقليماً أو مصرياً أو عراقياً، وإنما ليصبح

فناً تشكيمياً عربياً، يتعامل فيه الفنانون العرب مع أفكار قومية عربية تفعل فعل السحر في نفس كل عربي أياً كان مكانه الجغرافي.

من الطبيعي أن يكون لكل قطر عربي مميزاته وبيئته وخبراته في الفن، والتي سوف تختلف بطبيعة الحال عن القطر العربي الآخر معالجة وإبداعاً. هذا أمر مقبول ومسلم به. لكنني أعني هنا الأفكار الكبيرة في الفن، والتي تؤدي - من خلال الأعمال الفنية - إلى توحيد في اللغة الفنية والأسلوب العربي، واللحمة الواحدة عند التعامل مع المشكلات الفنية الكبرى، والتي تُصوّر مشكلات كبرى للوطن العربي قاطبة. فمشكلة الغزو الثقافي الأوربي والأمريكي تحتاج الوطن العربي كله بلا استثناء عن طريق الآثار الصناعية، وتتجسم هذه الإنتاجات الثقافية وغير الثقافية عذاع زواجنا وبناتنا وأولادنا في غير حياء، فنصنع أجيال الشباب العربي بمسحتها الملوثة البراقة والمقصودة، تفتيتاً لوعي الشباب، وحداً من هممه وثقافته ودينه ورويته. إنها تنقل له - رضى أم لم يرض - نماذج الفكر الاستعماري الغربي، الذي يقذف به ناحية الانطواء، ويوقعه فريسة الغربة. . . . ألم يكن العرب أقدر على التخطيط لفن قومي عربي يحفظ عليهم ماء الوجوه؟ وبقي شبابهم من هذا الترهدي؟

والآن، نرى أن لكل بلد عربي فناً تشكيمياً يكاد يكون خاصاً به، لا يُشابه فيه فن البلد الآخر، تماماً كما تختلف حلقات واتصالات التبادل الفني والثقافي في كل قطر من الآخر. ففي التعليم الفني يرسل البلد العربي أبناءه ويأته إلى بلد مستعمره الأول، لتتواصل الفكرة الاستعمارية على طريق الفن، وليعود مبعوثوه ومبعوثاته وهم يحملون ماضي وتراث الفنون الغربية، والذي يمثل المستعمر الذي رحل إلى غير رجعة أصدق تمثيل. . . . وأتساءل. . . . أبعث هذه الاستراتيجية في تعليم الفنون يمكن لنا بناء فن عربي قومي؟ أنا لا أعتقد بذلك، لأن الأصالة في قومية الفن أن يضعها الإنسان العربي بفكره لا بفكر الغير. «إن قومية الفن تعني الخطوط الرفيعة التي يمكن أن تظهر في عمل داخل فن من الفنون، سواء في مضمونه أو شكله. وتعتبر هذه الخطوط وطنية لخدمة الوطن إذا ما نهت إلى موضوعات اجتماعية من حياة الشعب، أو جاءت متضمنة لروح الشعب، أو حاوية لثقافته، أو عاكسة أو معالجة لقضايا الحياة السائدة. ويكون هذا الاتصال في العمل من خلال محركات أدبية أو فنية أو تشكيلية أو تطبيقية. . . . إذ يقرر الناقد الروسي «بالتسكي» - أن قومية الفن ليست ميدالية أو وساماً. بقدر ما هي إحدى المهمات التي لا يستغنى عنها التكوين الفني للحاد لمجتمعه»^(٤٦).

فإذا ما فحصت في دقة أعمال ونتاج الفن التشكيلي في العراق، وإلى أي مدى التزم هذا الفن بالفكر القومي أو حتى العربي في الفن؟ فماذا أبعد؟

رغم معرفتنا بالماضي الفني الحضاري بابل وآشور في القديم. ورغم الدهوات والمحاولات العديدة التي خرجت لتجذير الفكر القومي للفن في العصر الحديث. فإنني - من خلال فحصي للتساج التشكيلي في الستينيات - أستطيع أن أحدد مسيرة الفن التشكيلي هناك في القنوات التالية:

أ- أعمال ناحية تمثل الاتجاه الوطني والقومي. ومع ذلك فهي تحمل في طياتها علانية الإقليمية المجهضة للقومية العربية.

ب- وفي نفس الفترة، أعمال تركز على المناخ المحلي والإقليمي بكامل وحدته.

جـ- أحياء مجتمعات التاريخ وتعيش في وجدان الماضي، والإرث العراقي السومري والبابلي والآشوري... ثم الإسلامي، وتستلهم الأساطير والرموز والحكايات ذات الطابع الشعبي، إلى جانب موضوعات أخرى تبرز عادات وتقاليد قرى الجنوب في العراق.

د- نتاج فني تشكيلي مظهره سوداوية مظلمة «انجهاها» مشبهاً بالمناخات الحزينة أو السوداوية. ولولا كون الفن لا ينفصل عن الجانب المضيء في مستقبل الإنسان، لكان هذا الضرب من الفن أقرب إلى العدم منه إلى الوجود الإنساني» (٤٧).

هـ- إغراق مستفز في الإقليمية بلوحات كثيرة وعديدة تصور الأسواق البغدادية، المرأة البغدادية، رجال الصحراء، قرى الجنوب، شباك الصيادين.

و- أعمال قليلة ونادرة عند أكثر من فنان، لعلها أقرب إلى طريق الكفاح الفلسطيني العربي تُصور تل الزعتر، القدائي العربي وفلسطين، ملحة الشهيد «المستوحاة من التراث العربي الإسلامي».

إن التشرد الذي يعاني العرب منه الآن في العصر الحديث هو نتاج طبيعي لعدة عوامل حكمت موقف الفن وموقف السياسة معاً. فالخطأ القديم قديم من البداية. ولقد حاول العرب محاولات عديدة للتربط والاجتهاد السياسي والاقتصادي والثقافي، وبخاصة في العصر الحديث. إن تجربة محمد علي في بناء مصر الحديثة قد اعتمدت على نهضة علمية وفكرية وثقافية. لكن مما لا شك فيه أن هذه النهضة قد أسهمت بخطوة في طريق تحقيق الوعي القومي. إذ كان إنشاء مدرسة للصناعات إلى جانب بناء الجيش، وافتتاح مدرسة الألسن في أواخر الثلث الأول من القرن التاسع عشر الجليلي انفتاحاً على الحضارة والتقدم، كما كان لتشكيل أول نظارة «وزارة» مصرية عام ١٨٧٨ م الفضل في تأكيد سلطة الدولة وديمقراطيتها. ومن المؤكد أن الإصلاحات النهوضية التي قام بها محمد علي آنذاك - بعد توليه حكم مصر في عام ١٨٠٥ م بعد خروج الفرنسيين من مصر بعد الحملة الفرنسية بأربع سنوات، سواء كانت إصلاحات إدارية أو اقتصادية - قد عكست على المضمون الثقافي للدولة المصرية الحديثة. فتقدم الصناعة هو عامل من عوامل التنمية الفنية الصناعية من غير شك، حتى ولو كان المؤدون لهذه الصناعة ولهذا النوع البسيط من الفن من الحرفيين البسطاء.

ولما كان الاستعمار والقوى الاستعمارية حريصان على تفتيت الجهود العربية المتجمعة، أو التي تنشق إلى التجميع في فكرة القومية العربية. . . تعكس وتؤكد إحساساً وجدانياً بالانتماء إلى العربية، وتعمل بعد ذلك على تحقيق الوحدة العربية الشاملة في ظل تأكيد مبادئ القومية العربية، فقد ضربت هذه القوى المادية محمد علي وحكمه بشئ الطرق والوسائل، حتى استطاعت أن تقضي عليه وعلى مشروعاته العربية الكبرى. ولم تكف بذلك، بل استعمر الانجليز مصر بعدها في عام ١٨٨٢ م. ويحدث الاستعمار قضى على أمل قومي كبير كان يوسعه - لو لم تهل بالنجاح - أن يُغير من وجه مصر، بل من وجه كثيرة في أرجاء الوطن العربي.

ثم . . . تعود فكرة بحث أو إعادة بحث المد القومي العربي بعد ثورة ٢٣ يوليو المصرية على يد الزعيم الخالد جمال عبدالناصر. لكن الطريق المظلم كان هو نهاية المطاف، بعد أن أساءت الانفصاليون العرب ونبذوا الاستعمار وبعثته في حلف غير شريف مع وراثي الاستعمار الجديد الذين حلوا محل سيدهم ليملاؤا الساحة العربية من المحيط إلى الخليج بالأفكار القطرية والطائفية والتعرات الدينية وكل أساليب البعد والقطيعة والانسلاخ.

ومع أن كل هذه المحاولات الرخيصة وغير المفيدة كانت تعطي للفن والفنانين أصول موضوعات جيدة لمعالجتها أو عرضها أو تقديمها واستهجائها. إلا أننا لا نثمر على مثل هذه الأساليب والجهود المُنمّنة في تاريخ الفن التشكيلي العربي الحديث. إذ تبدو أكثر الإنتاجات وقد سارت في فلك المدرسة الغربية البعيدة روحاً ونصاً عن القضايا السياسية أو المصرية أو الكفاحية التي كان الوطن العربي يعيشها في آنٍ واحد. أضف إلى ذلك اتهام فكرة القومية مرة. واتهام آخر لفكرة الوحدة مرات ومرات. وهي اتهامات تحمل كثيراً من الأخطاء الزائفة والانفعالات الهوجاء ضد القومية والوحدة معاً. فليس صحيحاً أن القومية تُضخم من العرقية، أو هي تدعو إلى التعصب لكل ما هو عربي، ولا هي تستند - كما أشاعوا - على المشاعر، دون نتائج يؤكدنها الواقع الملموس^(٤٨).

إن فشل المحاولتين السابقتين «محمد علي، جمال عبدالناصر» يؤكد أن القومية العربية لا تزال تعاني من عداوات داخلية وخارجية، إقليمية وقطرية ووطنية. ويتبع الفن هذه الصور التي تتجلى في مجتمعه العربي على أي مساحة من الوطن العربي. إن طريق القومية العربية - بعد مضي قرن كامل اليوم - طريق مسدود، لا نجد فيه فكرة القومية مخرجاً للإنفاد. ولعلنا لا نلوم الفن أو الفنانين، لأن المثقفين من قبلهم قد وقفوا موقف الخنوع والجمود، سواء كان سبب ذلك الالتئام إلى الثقافة الغربية، أو كان بفعل الصمت الغريب والمستغرب، وأمام العين العربية ثقافة إسلامية - هي لب ثقافته وفخره - تخوض صراعاً مريعاً وشاقاً مع حرية ثقافية ذات جذور غريبة وشاذة، وصراع حاد مع الاستلاب الفكري، حتى يحافظ على نفسها وكيانها من الاضمحلال أو التشرد. . . فالفناء، وأميرالية فكرية لا تستحي، وهي تخترق الأبواب والنوافذ لتدمر أجيالاً من جنس الإنسان العربي. «في بلادنا عدد غير قليل من الذين امتصتهم الثقافات الأجنبية، والذين يعيشون بأجسامهم بيننا، وأفكارهم وأرواحهم مع البلاد الأوربية»^(٤٩).

إن طريقنا الذي نسعى إليه لترويج القومية العربية هونفس طريق الأمس الذي شققناه من الجاهلية إلى الإسلام والحضارة العربية. «فتكون العقلية الوحيدة والنفسية، والروح الثورية، والزعة الحضارية والإيمان بالحرية، لا يمكن أن يتم وسط أطر تقليدية ضيقة ومؤسسات بيروقراطية، ومقاييس عادية. والأمر يحتاج بالضرورة إلى مدرسة أوسع وأرحب هي «مدرسة الحياة - الحركة»^(٥٠).

ولن توجد هذه المدرسة، ولن تفتح أبوابها لمركبة المصير إلا في ظل نواة وحدوية تجمع كل القوى . . . قوى النضال العربي، تستندوا وترعاها وتشد من أزرها ومن أجل تقدمها جماهير ثائرة متفجرة تمنع وتستمتع بالحرية، وتمسك بالديمقراطية عارسة، وتحس إحساساً حقيقياً بحقوق الإنسان العربي في العصر الحديث. بعدها . . . يمكن أن يتم الحلم المراد ليلاد نبضة فنية قومية عربية، تعمل على إبراز التعبير الفني من مشكلات الأمة الواحدة، والالتزام بقضايا كل الجماهير العربية، والتفكير في طموحات أوسع للنضال العربي الواحد، والعناية بأثر التراث العربي بلا فاطمية أو عباسية، وتطوير الآداب والفنون تحت رداء نبوية عربية خالصة.

السلبيات على مرمى العين

نقصد سلبيات الفن بصفة عامة، وسلبيات الفن التشكيلي بصفة خاصة.

إن جُل الإنتاج في الفن التشكيلي المعاصر في وطننا العربي يشير ويعكس النكسات والضرربات التي أصيبت بها المحاولات العديدة غير الناجحة للوحدة العربية. كما يُفصّل عن استجابة هنا وهناك المفاهيم

عالم الفكر

الفن الغربي، بدل التصدي لها، ومناصبها العناء، استعذاباً للتعبية بدلاً من الاستقلالية. بل وأحياناً ما يقف هذا الإنتاج الفني موقف الحياة الفنية في تأييد أبله غير حيادي لموقف الفنون الغربية.

نحن نسعى إلى شطب وإلغاء مثل هذه السليبيات في الفن التشكيلي، وفي غيرها من سلبيات أخرى بالكفاح واليقظة، بغية نقل المجتمع العربي الواحد - في ظل وحدة عربية شاملة - إلى تغيير جذري ثوري، وإلى إصلاح يجذو جذو الاحتدال، وإلى تطور تلقائي لا ينتظر توجيهها أو إشارات من أحد.

إن أزمة الخليج العربي، واعتداء دولة عربية على شقيقة عربية لها تمتع تماماً كاملاً بالسيادة الوطنية ما هو إلا أعظم تعبير عن انقسامات فكرية وسياسية واقتصادية عربية، بل وفنية أيضاً. إن هذا الحدث الفريد في تاريخ الأمة العربية ليبدل على أزمة الذات العربية، ولعله جاء ليكشف الضعف العربي الخامد، وليرفعه إلى السطح عبرة لنا نحن العرب بالدرجة الأولى، باعتبار أننا نحن وحدنا الذين سنجنّي ثمرة هذا العدوان الأثم البغيض. إنها أحلام مخطط استعماري وصربي وإقليمي في آن واحد، وهو مخطط بغيض لا يزال يستهدف العرب في أي مكان. وهو كذلك، نتاج طبيعي يناسب أحوالنا، وفُرقتنا، وإقليميتنا، وغريبتنا عن بعضنا البعض في شتى طرق الحياة المقلوبة التي تسير فيها والعيون مغلقة.

ولو بقى من تاريخ الفن التشكيلي العربي شيء يُؤصل للقومية أو الوحدة. ولو سار هذا الفن الأصيل على أسس قومية أو وحدوية عربية، لكوّن وجدان الجماهير العربية بطريقة أو بأخرى. ولوقف اليوم - وسط أزمتنا الوجدانية والثقافية والفنية - موقفاً متغيراً. إن جماهيرنا العربية بعيدة كل البعد عن الأساس الفكري والفني في السياسة العربية، وهذه السقطة الكبرى في طريق تكوين الجماهير بالفنون، وطريق تعليمها الإحساس بالوجدان، هي واحدة من أهم أسباب فُرقتنا، وتوقع كل دولة من دولنا العربية داخل صفة صفراء قديمة هشة، لكن لما غشاء سميكاً بارداً، يحمي هيون الجماهير من أن ترى الحقيقة والمستقبل، ولولا تلك الطبقة السمكية لاكتشف شعب ما في أي مكان عدوان غاصب على جاره، دون الحاجة إلى إثبات ذلك بالصحافة وأجهزة الإعلام. إن الفنون هي أسهل الطرق إلى الإقناع. ولو كان لدينا فن عربي واحد لما جرى العدو على انتهاك الأرض، لأن جماهيره هناك كانت ستهدّ للدفاع عن الأخ العربي الشقيق بدافع من المستوى الحسي الواقعي، والعربي المتحد، الذي تكون منذ فترة في قاع وجدانها الوحداني.

المواضع

- (١) علم تاريخ الفن هو علم يبحث في تاريخ الفنون التشكيلية وفن المعمار والفن التطبيقي والفنون الجميلة والفنون التقليدية. وهو علم يُعرف بقوانين تطوير الفروع المختلفة لهذه الفنون، كل على حدة، ووفق النهج التعليمي. وتاريخ الفن - رغم استقلاله كإداة - إلا أنه يعتبر أحد الفروع المساعدة لعلم التاريخ لارتكازه على الآثار، وخاصة المعاصرة منها تاريخياً وفناً، كما يستند على الرسوم الشعبية وعلوم الجغرافيا، وكذلك على الأدب والموسيقى... يا يجعله أحد النتائج الثقافية التاريخية في النهاية، وتحسباً لتاريخ الفنون عبر عصور ودعوى طويلة مضت.
- (٢) د. مواطىء عبدالرحمن: قضايا التبعة الإعلامية والثقافية في العالم الثالث ص ١١٠-١١١. وانظر ما يلي: أدب مريه: الصحافة العربية - الشبابة والتطور، بيروت، سمانى عزيز: الصحافة العربية - مذكرات غير منشورة، كلية الإعلام جامعة القاهرة، الصمام الدراسي ٧٥-١٩٧٦، ص ٩-١٠.
- (٣) المصدر السابق، ص ٤٢.
- (٤) نفس المصدر السابق، ص ٥٣-٥٤.
- (٥) د. عبدالله عبدالناعم: في سبيل ثقافة عربية ذائقة، دار الآداب، بيروت، مارس ١٩٨٣، ص ١٣٢-١٣٣.
- (٦) د. فؤاد زكريا، د. شاكر مصطفى: ثقافة العربية والاعتقاد على اللغات. دار الشباب ١٩٨٨، الكويت، ص ٨٩.
- (٧) د. هليلف بينسي: الفن الحديث في البلاد العربية. دار الجنيوب للنشر، البونسكو ١٩٨٠، ص ٧.
- (٨) المصدر السابق، ص ٣٢.
- (٩) بدأت طلائع الحريجين من الفنون الجميلة في مصر منذ عام ١٩١٢م، وتحت كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية أبولجيا عام ١٩٥٦م. وبدأت معارضي الفن التشكيلي بالموسيقى ودول الخليج منذ عام ١٩٦٧م، أما في الجزائر فقد أنشئت مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٢٠، كما بدأت الحركة الفنية في المغرب في نهاية الثلاثينيات.
- (١٠) حامد سعيد: الفن المعاصر في مصر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي بالتعاون مع دار النشر الإيسلافية ببليارد، ١٩٦٤، ص ١٤.
- (١١) المرجع السابق، ص ١٦.
- (١٢) الفن الحديث في البلاد العربية، مصدر سبق ذكره، ص ٤٩.
- (١٣) نفس المصدر السابق، ص ٤٩.
- (١٤) قضايا التبعة الإعلامية والثقافية في العالم الثالث، مصدر سبق ذكره، ص ٤٩.
- (١٥) سعيد جودرة السحار، جمال قطب: أشهر الرسامين والموسيقين العالميين. دار مصر للطباعة، ببلون. د. ص ١٣٦.
- (١٦) المصدر السابق، ص ١٢٨، وانظر أحمد حبلانمطي: حجازاني: مربية مصر. دراسة ووثائق، دار الآداب، بيروت ١٩٧٩، ص ١٧٣-١٧٧.
- (١٧) د. أحمد طرين: التجربة العربية كيف تحققت تاريخياً؟ مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٧، ص ٣٠٥.
- (١٨) المرجع السابق، ص ٣٠٦، وانظر د. خير الدين حبيب وآخرون: مستقبل الأمة العربية، بيروت، تشرين الأول / أكتوبر ١٩٨٨، د. محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، أيلول / سبتمبر ١٩٩٠.
- (١٩) نفس المرجع السابق، ص ٣٠٨-٣٠٩.
- (٢٠) د. خير الدين حبيب وآخرون: مستقبل الأمة العربية، بيروت، تشرين الأول / أكتوبر ١٩٨٨، ص ٣٢٢.
- (٢١) مثل الإرسال القضياني الذي يفتقر إلى الجغرافية والسياسية للوطن العربي.
- (٢٢) مستقبل الأمة العربية، مصدر سبق ذكره، ص ٣٢٤.
- (٢٣) قضايا التبعة الإعلامية والثقافية في العالم، مصدر سبق ذكره، ص ٨٧.
- (٢٤) الفن الحديث في البلاد العربية، مصدر سبق ذكره، ص ٢١.
- (٢٥) نفس المصدر السابق، ص ٢٧.
- (٢٦) المصدر السابق نفسه، ص ٢٨.
- (٢٧) المصدر السابق نفسه، ص ٢٩.
- (٢٨) ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN. م. (١٧٦٢/٥ / ٢٧ - ١٧١٤/٦ / ١٧).
- (٢٩) حوالي ٣٨٨ - ٣١٠ ق.م. HERAKLIDESZ PONTIKOSZ.
- (٣٠) ٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م. ARISTOTLE.
- (٣١) ٤٢٠ - ٣٢٠ ق.م. PLOTINUS.
- (٣٢) الفن الحديث في البلاد العربية، مصدر سبق ذكره، ص ٢١.
- (٣٣) أبو صالح الكافي: المرجع في تاريخ الفن العام، دار نضرة مصر للطبع والنشر، القاهرة ١٩٧٧، ص ١٤٥.
- O. GRABAR : (FORMATION OF ISLAMIC ART), YALE 1976
- A. PAPADOPOULO: (L'ISLAM ET L'ART MUSULMAN) MAZENOD, PARIS, 1977
- (٣٤) المصدر السابق، ص ١٤٤.

- (٣٥) في سبيل ثقافة عربية ذاتية، مصدر سبق ذكره، ص ٤١.
- (٣٦) نفس المصدر السابق، ص ٤٦.
- (٣٧) توماس هوبز (١٥٨٨ - ١٦٧٩م) فيلسوف إنجليزي من مؤيدي الحكم الملكي المطلق.
- (٣٨) في سبيل ثقافة عربية ذاتية، مصدر سبق ذكره، ص ١٣٤ - ١٣٥.
- (٣٩) المصدر السابق، ص ١٨٠، وانظر د. عفيف بهنسي: الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنب للنشر - البونسكو، ص ١٣ - ١٩.
- (٤٠) د. زكي نجيب محمود: هموم المثقفين، دار الشروق، القاهرة، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م، ص ٧٢.
- (٤١) المصدر السابق، ص ١٠٦.
- (٤٢) نفس المصدر السابق، ص ١٠٨ - ١٠٩.
- (٤٣) إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مصدر سبق ذكره، ص ٣٣.
- V.V. VANSZLOV, J.D.KOLPINSZKI: A MODERNIZMUS, KOSSUTH KÖNYVKIADO, BUDAPEST: 1975 F. (٤٤)
- ÁGI AGNES ÉS TÖBBIEK, P. 357.
- ف. ف. فاضلوف، ج. د. كولنسكي: المصرية، ترجمة أجوني آجيش وآخرون، بونابست ١٩٧٥م، ص ٣٥١.
- (٤٥) إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مصدر سبق ذكره، ص ٣٩.
- (٤٦) د. كمال حيد: فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٧٨م، ص ٢٥٨.
- (٤٧) عادل كامل: الفن التشكيلي المعاصر في العراق - مرحلة الستينات. دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦، ص ٣١١ - ٣١٢.
- (٤٨) السيد بسيم وآخرون: تحليل مضمون الفكر القومي العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، شباط/فبراير ١٩٩١م، ص ٢٢.
- تشرع الانتقادات الموجهة للفكر القومي إلى الأفكار التي تشكل فيها وترفضها لأنها ١ - عاطفية لا تستند إلى العقل، وإثبات ترتكز على المشاعر الرومانسية التي لا تنكس واقعاً مادياً يؤكد الفكرة. ٢ - مثالية الدعوة «للوحدة» لا تتحقق لأنها مجالية للواقع. ٣ - عصرية، الدعوة تعبر عن تعصب ونزعة قومية إلى التضييق من قيمة الجنس أو العرق.
- (٤٩) إلياس فريج: في الثقافة والحضارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص ١٣٩.
- (٥٠) المصدر السابق، ص ١٩٢.

دليل المراجع

- Barthes (Roland):
1. "Sur Racine," Sevil, 1963.
 2. "Critique et Vérité," Sevil, 1966.
 3. "Le Grain et la voix," Sevil, 1981.
 4. "Le Plaisir du texte," Sevil, 1982.
 5. "Le Bruissement de la langue," Sevil, 1984.
- Charles (Michel):
6. "Rhétorique de la Lecture," Sevil, 1977.
- Escarpi (Robert):
7. "La Littérature et la social," Flammarion, 1970 (collectif).
 8. "Sociologie de la Littérature," P.U.F., Que Sais-Je?, N°777, 1ère édition, 1977.
- Fayolle (Roger):
9. "La Critique littéraire," in, "Littérature et genres Littéraires, Larousse, 1978 (collectif).
- Genette (Gérard), d'après Soliers (Philippe):
10. "Figures II," Sevil, Points, 1977.
- Jauss (Hans Robert):
11. "Pour une esthétique de la réception," Gallimard, 1978 (trad. Franc).
 12. "Esthétique de la réception et communication littéraire," in, Critique, Minuit, N°13, Octobre 1981. Spécia: "Vingt ans de pensée allemande."
- Leenhardt (Jacques) et Jozsa (Piero):
13. "Lire la lecture," Le Sycomore, 1982. Sarre (Jean-Paul):
 14. "Qu'est-ce que la littérature?" in. Situations II, Gallimard, 1948.

اقرأ في العدد القادم من

عالم الفكر

الثقافة في الكويت

- في مفهوم الثقافة ، والثقافة الكويتية
- النادي الثقافي القومي وتنمية الثقافة السياسية
- التكوين الثقافي والاجتماعي للمدينة الخليجية
- آليات نقل الموروث الثقافي في الكويت
- المؤسسات الثقافية في الكويت

تحرير : د. أحمد البغدادي

واقرأ أيضا

- عبثة الحياة في شعر أحمد مشاري العدواني
- الاتجاه الإشراقي في الشعر الحديث
- أوجه قصور وأغلاط في شأن تأريخ الفكر الحديث وفهم طبيعته
- المستشرقون ودراسة العروض العربي
- نظرية العدد في الفكر الإسلامي
- شعر السمير : (أبي القاسم خلف بن فرج الإلبيري)

مطابق السياسة الحكومية

عالم الفكر

تصدر سن
البحر الوطني للثقافة والفنون والآداب - مجلة الكويت

المجلد الرابع والعشرون - العدد الرابع - أبريل / يونيو ١٩٩٦

الثقافة في الكويت

- في مفهوم الثقافة ، والثقافة الكويتية
- الحركة الثقافية الكويتية ، خلفية تاريخية
- النادي الثقافي القومي وتنمية الثقافة السياسية
- في المجتمع الكويتي
- البنية الثقافية والاجتماعية للمدينة الخليجية
- في الحقبة النفطية
- الكويت والثقافة : إضاءات نقدية

آفاق نقدية

- عشية الحياة في شعر أحمد مشاري العدواني
- سندباد صلاح عبدالصبور
- أزمة الذات في الرواية العربية
- الأدب والفكر وما بينهما

عالم الفكر

مجلة دورية مُحَكَّمة تصدر أربع مرات في السنة

رئيس التحرير : د. سليمان العسكري

مستشار التحرير : د. عبدالمالك التميمي

هيئة التحرير : د. تركي الحميد

د. خالدون النقيب

د. رشا حمود الصباح

د. محمد جابر الأنصاري

د. محمد رجب النجار

مدير التحرير : نوال المتروك - عبدالسلام رضوان

عالم الفكر

تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت

مجلة فكرية محكمة، تهتم بنشر الدراسات والبحوث المتسمة بالأصالة النظرية والإسهام النقدي في مجالات الفكر المختلفة.

قواعد النشر بالمجلة:

ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقبل للنشر الدراسات والبحوث المتعمقة وفقا للقواعد التالية:

- ١- أن يكون البحث مبتكرا أصيلا ولم يسبق نشره.
- ٢- أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر مع إلحاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة.
- ٣- يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين ١٢,٠٠٠ ألف كلمة و ١٦,٠٠٠ ألف كلمة.
- ٤- تقبل المواد المقدمة للنشر من نسختين على الآلة الطابعة ولا ترد الأصول إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.
- ٥- تخضع المواد المقدمة للنشر للمحكم العلمي على نحو سري.
- ٦- البحوث والدراسات التي يقترح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.
- ٧- تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التي تقبل للنشر، وذلك وفقا لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة.

● الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم.

ترسل البحوث والدراسات باسم: الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

ص.ب: ٢٣٩٩٦ الصفاة ١٣١٠٠ الكويت - فاكس: ٢٤٣١٢٢٩.

المحتويات

الثقافة في الكويت

- ٧
- ٩ في مفهوم الثقافة، والثقافة الكويتية د. أحمد بغدادي
- ٣٣ الحركة الثقافية الكويتية، خلفية تاريخية أحمد خضر
- ٤٩ النادي الثقافي القومي وتنمية الثقافة السياسية في المجتمع الكويتي د. فلاح المديرس
- ٧٧ البنية الثقافية والاجتماعية للمدينة الخليجية في الحقبة النفطية د. باقر النجار
- الكويت والثقافة : إضاءات نقدية

د. أحمد البغدادي - د. عبدالمالك التميمي

- ٩١ د. محمد رجب النجار - د. نورية الرومي - وليد الرقيب د. نعيم اليافي
- ١٣٣ عبدالعزيز حسين وحلم التنوير العربي د. نعيم اليافي

آفاق نقدية

- ١٥١
- ١٥١ عبثية الحياة في شعر أحمد العدواني د. محمد مصطفى هدارة
- ١٨٣ سندباد صلاح عبدالصبور د. مختار أبوغالي
- ٢٢٥ أزمة الذات في الرواية العربية د. عبدالله أبرهيف
- ٢٧٣ الأدب والفكر وما بينهما د. حسام الخطيب

تمهيد

ربما تساءل قارئ هذا العدد، الذي خصص محوره الأساسي لموضوع «الثقافة في الكويت»: لماذا يطرح هذا الموضوع بايدي المحلية في «عالم الفكر» التي تخاطب القارئ المثقف في أنحاء العالم العربي وتهتم بما تشغله وما يعنيه من قضايا ومستجدات الفكر عربيا وعالميا؟

وواقع الأمر أن اختيارنا لا يرتبط بحال بالجانب المحلي لهذه القضية التي يناقشها محور هذا العدد، وإنما يقوم على إدراكنا للحاجة إلى إلقاء نظرة متأملة وناقدة لمسيرة الثقافة في الكويت «العربية» على مدى العقود الخمسة الماضية، والدور الذي لعبته الثقافة، المنتجة والمعاشة في الكويت، في مسار نهضتها الحديثة وانعكاس وتأثير المنتج الثقافي في الكويت في المحيط العربي.

لقد أثبت تاريخ النشاط الثقافي في الكويت الحديثة، عبر العقود الثلاثة الماضية أن الكويت لا تنتج نفطا فقط، وإنما تنتج زادا ثقافيا ومعرفيا أيضا، تصنعه عقول ورؤى المثقفين والمفكرين والمبدعين في الكويت والعالم العربي، وتحرص على أن تنجي ثمارها معها كل شقيقتها في عالمنا العربي. وتجسد هذا الزاد الثقافي العربي في العديد من الدوريات الثقافية والصحف ومعارض الكتب والندوات والمهرجانات الثقافية والفنية وعمليات التبادل الثقافي العربي، والتي أسسها وأشرف عليها ويتابع تطويرها مثقفون كويتيون. ويسعى هذا المحور، في أحد جوانبه، إلى إلقاء الضوء على هذا «الدور»، الذي حرصت الكويت والمثقفون الكويتيون دائما على القيام به في ساحة الثقافة العربية.

كذلك يسعى هذا المحور إلى تقديم قراءة نقدية للدور التنويري الذي لعبته الثقافة والمثقفون الحقيقيون داخل المجتمع الكويتي، والإشكاليات التي تواجه هذا الدور في وقت تحاول فيه ثقافة التخلف شد المجتمع إلى الخلف وشل قدرته على العطاء الثقافي المتجدد وعلى المواكبة المبدعة لمستجدات العصر.

ويأتي صدور هذا العدد مواكبا لرحيل رجل الثقافة الكويتية والعربية الأستاذ عبدالعزيز حسين، ولم يكن ممكنا تجاهل هذه المناسبة فألحقنا بمحور العدد عرضا للكتاب الوحيد الذي صدر في حياته تكريما لمسيرته الخافلة بالعطاء في الحقل الثقافي والتعليمي الكويتي والعربي.

لقد كان عبدالعزيز حسين أحد الرجال البارزين في ملحمة النهوض الحديث للكويت وانطلاقتها الكبيرة، فيما بين الخمسينات والسبعينات، لبناء الدولة العصرية والمجتمع المدني المزدهر. ومثل الجهد التأسيسي الفاعل والمتنوع الأصعدة للراحل الكبير ورفاقه حجر الزاوية في البناء التعليمي والثقافي العصري الذي شيده سواعد الشعب الكويتي والقائمين على أمر الدولة الناهضة. كما كان الراحل الكبير عمورا لجمع وربط نخبة واسعة من المثقفين العرب على اختلاف رؤاهم الفكرية في كافة الأقطار العربية حتى من تواجد منهم في المهجر. ويعرف كل مثقف عربي دور عبدالعزيز حسين البارز في إنجاز ذلك العمل الكبير «الخطوة الشاملة للثقافة العربية» -الذي استغرق إعدادة خمس سنوات من العمل الدؤوب وشاركت في إنجازه نخبة متميزة من المثقفين والمفكرين العرب- كذلك يعرف العديد منهم دوره الرئيسي في إنشاء أول مؤسسة متكاملة لرعاية الثقافة في الكويت وهي المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وإصداره للكتاب الشهري «عالم المعرفة»، أهم موسوعة عربية معاصرة (٢١١ عددا حتى الآن)، واهتمامه بإنشاء المكتبات، في كل مدرسة وفي كل روضة أطفال ونشر المكتبات العامة في كافة مناطق الكويت. كما كان المخطط والراعي لمعرض الكويت للكتاب العربي الذي بدأ في عام ١٩٧٥. لقد كانت جهوده الرائدة أحد الأعمدة الرئيسية لنهضة الثقافة والتعليم في الكويت الحديثة.

ولى جانب دراسات محور «الثقافة في الكويت» يضم العدد أيضا في قسم «آفاق نقدية» عددا من الدراسات من بينها دراسة حول العالم الشعري للراحل الكبير أحمد العدواني، أحد الرموز الشاغخة في مسيرة النهضة الثقافية والتعليمية في الكويت الحديثة، والعلم البارز في ساحة الشعر الكويتي المعاصر، ومقالا عن «سندباد» صلاح عبدالصبور، أحد رواد التحديث في الشعر العربي المعاصر.

رئيس التحرير

الثقافة

في

الكويت

• في مفهوم الثقافة والوعي الثقافي

• الحركة الثقافية الكويتية الحديثة

• الساحة الفكرية الكويتية

• الميادين الثقافية في الكويت

• دور المرأة الثقافية في الكويت

• التعليم الثقافي في الكويت

• الحركة الثقافية الكويتية الحديثة

• الحركة الثقافية الكويتية الحديثة

في مفهوم الثقافة والثقافة الكويتية

د. أحمد البغدادى

تمهيد

الثقافة عالم واسع، وهي كذلك عالم ضيق. قد تتسع حتى تشمل العالم فنقول عنها ثقافة عالمية، كما أنها قد تضيق حتى لا تتعدى حدود قرية، فنقول عنها ثقافة محلية، فإنها قد ترتقي أرقى المسالك بالعقل الإنساني والفكر اكتساباً. فتوصف بكونها ثقافة متعلمة، وقد تنحدر إلى أدنى الدرجات بالعقل والفكر أيضاً، فتوصف بكونها ثقافة غير متعلمة، كالثقافة العنصرية. ولعل هذا يفسر وصف الثقافة بـ «السهل الممتنع» على الرغم من كونها ظاهرة حياتية لكل مجتمع على وجه البسيطة. ولذلك فالتعريفات العلمية، المائتين عدداً.

الثقافة هي حياة الإنسان. لا وجود لها بدونها، كما لا قيمة له بدونها. فالإنسان يعيش بها، ولها، بل ويقاتل من أجلها إذا اقتضى الأمر. والإنسان يكتسبها اكتساباً واحياً وأحياناً خاصة في البدايات الأولى يضطر إلى خلقها خلقاً، حتى يتمكن من تحقيق التقدم والرفق الحضاري في أسلوب حياته. كما يعمل على نقلها إلى الآخرين لإثبات وجوده، وأحياناً لفرض جبروته وسيطرته. حين يرتقي الإنسان بهذه الثقافة المختلفة والمكتسبة، من خلال العقل، يصل إلى التمدن أو مانسميه اصطلاحاً، الحضارة، التي تعد أرقى درجات الصقل للثقافة. وغني عن القول، إن ذلك لا يتم إذا لم تكن الحضارة ذات بعد إنساني. فالعبرة في نهاية الأمر ليس فيما تنتجه هذه الحضارة أو تلك من المنجزات المادية، وإن كان ذلك بعد ذاته هاماً، بل ما تحويه وتكونه من قيم ومبادئ إنسانية.

الثقافة عموماً، ليست مقتصرة على جنس دون آخر أو مكان دون غيره. فالثقافة لا تعترف، بل لا تعترف بالحدود البشرية ولا الجغرافية. وحيث إنها ترتبط بالإنسان وجوداً وزماناً ومكاناً، لذلك فهي قابلة للتغير تقدماً وانحطاطاً، والأمر في خاتمه يعود لذلك الكائن المسمى الإنسان. هذا المخلوق الذي ميزه الله سبحانه عن جميع الكائنات بالعقل. وإذا كانت الثقافة تختلف باختلافها، وتكتسب اكتساباً، فإنها في العصر الحديث، قد اكتسبت صفة جديدة، وإن لم تكن حميدة، وهي أنها قد تفرض ذاتها فرضاً على بني البشر، خاصة بالنسبة لتلك الشعوب القاطنة فيما يسمى بدول العالم الثالث، وإن كان مثل هذا الإكراه يجد له صدى وقبولاً لدى هذه الشعوب، فلأنه مغلف بالمتعة والإثارة التي خلقتها ثورة الاتصالات المعاصرة.

الغزو الثقافي الذي ترافق مع الاستعمار وسياسته القديمة المعروفة بسياسة «القوارب المسلحة» قد تحول في العصر الراهن إلى ما يمكن أن نطلق عليه ظاهرة «الإبدال الثقافي». هذه الظاهرة التي تقودها الدول الغربية المدججة بالتقنية الحديثة والمعقدة في مجال الاتصالات السمية والبصرية. وتسمى هذه الدول إلى تقديم ثقافة أجنبية جديدة تحمل محل الثقافة المحلية، مظهرة ذاتها في صور وأشكال جديدة غير مألفة، ومتعددة، من خلال التخلخل في نسج الحياة اليومية للمجتمعات، كما هو ملاحظ في الاستخدام الزائد للملصقات، والاستعمال المتناثر للمفردات الأجنبية، والوجبات الغذائية السريعة، والبرامج الأجنبية... إلخ.

وليس من المبالغة القول إن الدول المتقدمة تسعى من خلال التطور الهائل المتمثل في ثورة المعلومات، وتقنية وسائل الاتصال، إلى فرض ثقافة عالمية تخطى وتغيب الثقافات المحلية، أو حتى الثقافات ذات البعد العالمي التي لا تمتلك شعوباً مثل هذه التقنية والأدوات اللازمة لها.

لكن، كل ذلك لم يحقق إلى الآن، سيادة الثقافة العالمية الواحدة، إذ لا تزال الثقافات الأخرى تقاوم ما سميها ذلك. فالثقافة هي وجود الإنسان وذاته. وهذه الثقافات لا تزال محل بحث واهتمام واحترام لدى الباحثين، ومن الدعوات الحديثة في عالم الفكر بشكل عام، وعالم السياسة بشكل خاص، الحثُّ الجاد على ضرورة إيجاد «صيغة تفاهم» بين الحضارات المختلفة، حتى لا تصل هذه الحضارات، من خلال شعوبها إلى خطوط المواجهة، ومن ثم إلى الصدام، الذي - إن حدث - فإنه سيكون صداماً مروعا ودموياً وشاملاً. لذلك يؤمن الباحثون في هذا المجال، أن الثقافة ليست فقط، هوية، بل هي انتهاء ووجود يتمسك به الإنسان، ويرضى أن يقتل دونه.

إن أهمية تعريف وتصنيف مكونات الثقافة العامة، لا ينفك حائلاً دون الاهتمام بتعريف وتصنيف مكونات الثقافة الخاصة المحلية. بل يمكن القول إن دراسة مضمون وعناصر مصطلح الثقافة، هو المدخل الصحيح لدراسة الثقافة المحلية الخاصة لأي مجتمع أو شعب من الشعوب.

الثقافة في مضمون المصطلح

إن علاقة الثقافة بالإنسان ومن ثم بالمجتمع الإنساني تفرض لزوم الاستنتاج بتقديم مضمون الثقافة . هذه الثقافة التي مارسها الإنسان ماديا من خلال تعامله مع مختلف شئون الحياة قديما . وتشير المصادر التاريخية إلى الدور الهام للفكر اليوناني القديم في هذا الموضوع ، خاصة من حيث الإنتاج المادي ، ثم الفكري الذي اعتمدت عليه الدولة الرومانية فيما بعد زوال دولة – المدينة التي جسدت الحضارة اليونانية القديمة ^(١) . لكن الإبداع الثقافي في الفكر هو الذي خلّد اليونان القديمة ، التي تُعدّ – وفق ما هو متوفر من معلومات – أول من بحث في مشكلة الثقافة في جانبها الاجتماعي ، وإن لم يكن مفكرو اليونان قد تعرفوا على مصطلح الثقافة بالمفهوم المعاصر إلا أنهم اقربوا من ذلك .

من المصطلحات الفكرية التي استخدمها مفكرو اليونان والدالة على اهتمامهم بالجانب الاجتماعي بالشخصية الإنسانية مصطلح ETHO الذي يعني طبيعة الإنسان الفرد من الناحية الاجتماعية ، كما أنه يدل على «الروح» و«الفكر» ^(٢) . أما إيزوقراط Isocrate (٤٣٦ – ٣٣٨ ق.م) الخطيب اليوناني الذي تتلمذ على يد سقراط ، والذي يعد من أشهر خطباء أهل اليونان ، وله العديد من الخطب في معالجة مشكلات التربية والتعليم ، فيقول متعرضا لهذا المصطلح ، إن «من يشتركون معنا في عاداتنا الأخلاقية (ثوس) هم الذين يمدون بالإفريق ، أكثر ممن يشتركون معنا في دماء» ^(٣) . بهذا المعنى أيضا استخدم الأفريق كلمة «نوموس» Nomos التي تشير إلى الظروف الاجتماعية وطبيعتها التغيرية ، وهناك أيضا كلمة «بايديا» Paideia ، التي يرى البعض أنها أقرب الكلمات إلى المفهوم الحديث للثقافة من جهة كونها مكتسبة ، وقد ترجمها شيشرون Cicero إلى هيومانيتيس Humanities أو البشرية . كما تعرّض لهذا المصطلح من حيث المضمون كثير من الفلاسفة والمفكرين اليونانيين مثل أكنزوفون وأفلاطون وهيرودوت مؤسس علم التاريخ وغيرهم ، وذلك من خلال التركيز على أهمية العلاقة بين الفرد والمجتمع ، وأهمية النظم التربوية والأعراف والتقاليد واختلافها من شعب لآخر ^(٤) .

خلاصة القول إن مفكري اليونان تعاملوا مع مصطلح «الثقافة» من حيث المضمون لكنهم لم يعرفوا كلمة «ثقافة» والتي يعود الفضل في تحديدها كمصطلح إلى الرومان .

كلمة «ثقافة» Culture ، تعبير مجازي مستمد من الكلمة اللاتينية Colere بمعنى حرّاة الأرض أو التربة ، وهو معنى يتصل بجانب مادي ذي مفهوم «عملياتي» ، وهو إصلاح الأرض الزراعية ، وزراعتها ثم جني الثمار والمحاصيل . ومن كلمة Colere اشتقت كلمة Cult ، وهي تعني عبادة الآلهة أو الممارسة العقائدية . وهو ما يمثل البعد الديني لمصطلح الثقافة . بذلك يكون المعنى الأولي للثقافة بهذا التعبير المجازي متمحور حول «العمليات العقلية» أو The Culture of the mind ، أكثر من كونها – أي الثقافة – وضعا أو حالة متحققة على الصعيد العملي ^(٥) .

في ظل العلاقة الرابطة بين الدين والثقافة من خلال مصطلح Cult ، كان من الطبيعي أن يتم التركيز على البعد الديني في ظل العصور الوسطى Middle Ages ، التي شهدت السيطرة التامة لرجال الدين . وبذلك لم تعرف تلك العصور على الجانب «الفكري» لمصطلح «الثقافة» ، بقدر ما تعاملت مع المصطلح من خلال

رجل الدين المتقف دينيا، وإن ذكر المصطلح بمعناه المجازي، وهو الزراعة وحراثة التربة، في معجم اكسفورد الصادر عام ١٤٢٠^(٧).

التطور الحقيقي لمصطلح الثقافة يتجلى في البدايات الأولى لفهم المصطلح ذاته، أو الثقافة بشكل عام، (حالة) أو (وضع)، وذلك في الفترة ما بين أواخر القرن الثامن عشر وأواخر القرن التاسع عشر. وقد تم ذلك من خلال الفكر الاجتماعي لدى المفكرين الإنجليز والألمان الذين استطاعوا بجهودهم العلمية جعل المفهوم المعاصر للثقافة أكثر شيوعا واستعمالا. ويمكن القول إن الفكرة قد تطورت من خلال أربعة مفاهيم، لا يزال لكل مفهوم تأثيره العلمي في مصطلح الثقافة. وهذه المفاهيم هي^(٨):

أولا: الثقافة بمعنى حالة أو عادة عامة للعقل مع تصور خاص لفكرة الكمال الإنساني.

ثانيا: الثقافة بمعنى حالة عامة للفكر والتطور الأخلاقي في المجتمع ككل.

ثالثا: الثقافة بمعنى المضمون العام للفن والممارسة الفكرية.

رابعا: الثقافة بمعنى السبيل الشامل للحياة المادية والفكرية والروحية للمجتمع محل البحث.

لكن، الفضل الحقيقي يعود إلى علماء الأجناس الذين استطاعوا تحديد معنى الثقافة من خلال دراستهم لتطور الجنس البشري من النواحي العرقية والمعتقدات والعادات. لقد استبعد هؤلاء العلماء المعنى العام للثقافة المتصل بالزراعة والحرف والتربية، واستخدموا المصطلح للدلالة على الإنتاج المادي والفكري، من مصنوعات يدوية ونظم اجتماعية وأدوات تقنية وأساليب العبادة ورموز التعبّد، وغير ذلك مما صنعه الإنسان لعالمه الذي يعيشه. وبذلك أصبحت الثقافة شاملة من الناحية الاصطلاحية لمجمل التراث الاجتماعي أو بمعنى آخر، أسلوب حياة المجتمع^(٨).

ويعد عالم الأجناس البريطاني السير إدوارد بيرنت تايلور (١٨٣٢-١٩١٧) أول من استعار كلمة Kultur الألمانية ليقدم معنى محددا وواضحا لمصطلح الثقافة، وذلك من خلال محاولاته العلمية لتحديد مجال الأنثروبولوجيا أو علم الأجناس في كتابه «الثقافة البدائية» Primitive Culture، حيث عرف الثقافة وفقا للتالي:

«ذلك الكل المركب والمعتقد والشامل للمفاهيم والمعلومات والمعتقدات والفنون والأخلاق والتقاليد والأعراف وجميع القدرات الأخرى التي يستطيع الإنسان اكتسابها بصفته عضوا في المجتمع»^(٩).

ويعود سبب اشتها السير تايلور في هذا المجال، كونه قدم تعريفا لمصطلح الثقافة منذ السطر الأول في كتابه المذكور أملاه عام ١٨٧١. لكن ذلك لا ينفي أسبقية العالم الألماني كلم Klemm في هذا المجال، حيث إنه كتب «تاريخ الثقافة الإنسانية العام» في عشرة مجلدات في الفترة ما بين ١٨٤٣، ١٨٥٢، وكذلك الباحث ماتيو آرنولد، الذي نشر كتابه «الثقافة والقوضى» عام ١٨٦٩، لكن ما يميز تايلور عن هذين العالمين، كونه قد فصل بين مفهومي الحضارة والثقافة، ومن ثم حسم الموضوع لصالح مصطلح الثقافة، وهذا ما فات على الآخرين الذين سبقوه في التأليف. بذلك يكون تايلور رائد المفهوم الحديث للثقافة، فضلا عن عدم قدرة من جاء بعده، على إضافة أي شيء جديد، سوى التعمق في فهم المضمون الاجتماعي والأنثروبولوجي لهذا المصطلح، وما تبع ذلك من تعريفات لا حصر لها من مناهج ونظريات مختلفة^(١٠).

في تعريف المصطلح وخصائصه

يبلغ عدد التعريفات أكثر من المائتين بقليل ^(١١)، ومع ذلك فإن كلمة «ثقافة» تعد من أكثر الكلمات تداولاً، وأشدها غموضاً أيضاً ^(١٢)، ونظراً لأهمية الثقافة في مجال العلوم الاجتماعية فقد أصبح مفهومها - أو مفاهيمها - حجر الأساس في العلوم الاجتماعية نظراً لازتباطها بالإنسان والمجتمع، ومن ثم تعددت التعريفات وفق التصنيفات العلمية التالية ^(١٣).

١- تعريفات وصفية: تتصل بتعداد محتوى الثقافة.

٢- تعريفات معيارية: تهتم بالثقافة كأسلوب مع إبراز أهمية المثل والقيم.

٣- تعريفات تاريخية: تهتم بالتراث الاجتماعي.

٤- تعريفات سيكولوجية: وتتنظر إلى الثقافة كأداة لحل المشكلات.

٥- تعريفات بنوية: تهتم بالثقافة كنموذج أو تنظيم.

٦- تعريفات تطويرية: تهتم بأصل الثقافة وكيفية نشأتها.

٧- تعريفات شمولية: وتعتمد على تفسير الثقافة من وجهات نظر مختلفة (وصفية، تاريخية، ... إلخ).

وبسبب تعدد التعريفات جاء «إعلان مكسيكو» بتحديد مفهوم الثقافة في إطار عام وواسع كالتالي:

«إن الثقافة بمعناها الواسع يمكن أن ينظر إليها اليوم على أنها جميع السات الروحية والمادية والفكرية والعاطفية التي تميز مجتمعا بعينه، أو فئة اجتماعية بعينها، وهي تشمل الفنون والآداب وطرائق الحياة كما تشمل الحقوق الأساسية للإنسان ونظم القيم والتقاليد والمعتقدات» ^(١٤).

ثم يفسر هذا الإعلان تعريف الثقافة تفسيراً إجرائياً بالقول: «إن الثقافة هي التي تمنح الإنسان قدرته على التفكير في ذاته، وهي التي تجعل منه كائناً يتميز بالإنسانية المتمثلة في العقلانية والقدرة على النقد والالتزام الأخلاقي، وعن طريقها (الثقافة) نتبدى إلى القيم ونبارس الاختيار وهي وسيلة الإنسان للتعبير عن نفسه، والتعرف على ذاته كمشروع غير مكتمل، وإعادة النظر في إنجازاته والبحث دون توان عن مدلولات جديدة وإبداع وأعمال يتفوق فيها على نفسه» ^(١٥).

هذا التفسير الذي توصل إليه إعلان مكسيكو عام ١٩٨٢ حول مفهوم الثقافة يتقارب كثيراً، بل ويمسك التعريف الذي قدمه الكاتب ب. س. دانيل عام ١٩٦٢ في كتابه: *Culture An Introduction*، حيث يورد التعريف التالي: *Culture: Is Realization of values*

بمعنى أن الثقافة هي إدراك أو استيعاب القيم. ويتضح عن هذا الاستيعاب كل ما يتصل بالإنسان والمجتمع قديماً وحديثاً. والشاهد على ذلك اختلاف المجتمعات في داخلها وفيها بينها في مدى استيعابها لمختلف القيم التي تزخر بها حياتنا، وانعكاس ذلك سلوكاً وممارسة وفكراً. ومن الدلائل المؤكدة لذلك، أن علم واستخدامات الطاقة النووية على سبيل المثال، يعد جزءاً أساسياً من الثقافة البشرية، لكنها ثقافة محدودة لعدد قليل من المجتمعات الصناعية ذات التقنية المعقدة، وكذلك الأمر بالنسبة لثقافة علم

الحاسوب، حيث تختلف المجتمعات في قدرة استيعابها وإدراكها للقيم المتصلة بثقافة الحاسوب، مثل الدقة في تقديم المعلومات والتي يطلق عليها «المدخلات»، واعتماد «الثقة» في النتائج أو «المخرجات»، والتنظيم، وتسهيل المعاملات اليومية للناس. ولو أن جميع المجتمعات التي تستخدم الحاسوب في مختلف معاملاتها اليومية، تساوت في مدى استيعابها لقيم ثقافة الحاسوب، لما كان هناك اختلاف نوعي بين مجتمعات العالم الأول ومجتمعات العالم الثالث كما هو ملاحظ حالياً. وبذلك تمثل قضية استيعاب القيم وإدراكها حجر الأساس في المسألة الثقافية.

تتميز الثقافة بثلاث خصائص رئيسية (١٦)

الخاصية الأولى: إنها من اكتشاف الإنسان، فهي مكتسبة وليست وراثية، كما أنها ليست غريزية. لذلك لا يمكن أن تتكون في مملكة الحيوان أية ثقافة، لأن الحيوان يعتمد على الغريزة. ولا يمكن الاحتجاج بقابلية بعض أنواع الحيوان للتدريب وتعلم القيام ببعض الحركات مثل الشمبانزي على سبيل المثال، لأنه مهياً غريزيا للقيام بمثل ما يقوم به الإنسان إذا ما تم تدريبه، فضلاً عن كونه يتوقف عن القدرة على التدريب عند حد معين، إضافة إلى عدم الكفاءة في الأداء، بذلك تكون «الثقافة» إنسانية الملامح، ولا مجال لقيام أية ثقافة دون الوجود الإنساني الذي يخلق هذه الثقافة ويكتسبها من الغير، من خلال تطور حياته الاجتماعية فنا وفكراً وسلوكاً.

الخاصية الثانية: تتمثل في صفة الانتقالية من جيل لأخر، ومن مجتمع لأخر من خلال العادات والتقاليد والقوانين والأعراف. وتتم عملية «النقل» من خلال التعلم، مع إضافة كل جيل لما يكتسبه، مما يطرأ على حياته من قيم وسلوكيات جديدة نتيجة تغير الظروف.

الخاصية الثالثة: القابلية للتغير والتعديل من جيل لأخر وفقاً للظروف الخاصة بكل مرحلة. بل ويمكن للأجيال الجديدة أن تضيف قياً ومفاهيم جديدة لم تكن موجودة. وثقافة القيم الخاصة بالتعلم على سبيل المثال خير دليل على ذلك بالنسبة لتعليم المرأة في الكويت، ثم التسامح الاجتماعي تجاه سفرها إلى الخارج للالتحاق بالجامعات والمعاهد العلمية، وأخيراً تزايد الانضمام للتعلم في المدارس الأجنبية. وكذلك الأمر بالنسبة للملابس، ومفاهيم العمل اليدوي... إلخ.

إن تميز الثقافة بهذه الخصائص الثلاث لا يعني بأي حال من الأحوال، التشابه الثقافي لمختلف المجتمعات الإنسانية، بل يمكن القول إنه حتى الثقافات العالمية، كالثقافة الأوروبية مثلاً، تتم معالجتها من خلال الرؤية المحلية الخاصة للمفاهيم والقيم الدينية والاجتماعية لكل مجتمع على حدة. فالأصل في الموضوع هو التنوع الثقافي من مجتمع لأخر، بل وداخل المجتمع ذاته إذا كان هذا المجتمع يضم بين جنباته أقليات متباينة، وطوائف دينية متعددة. على سبيل المثال لا الحصر، تختلف «ثقافة» المحرمات من مجتمع لأخر، كما هو الحال بالنسبة لنوع معين من الأكل. وكذلك الأمر بالنسبة لظاهرة الزواج مثلاً، إذ نجد مجتمعا يؤمن وي مارس تعدد الزوجات، ومجتمعا آخر يؤمن وي مارس تعدد الأزواج كما هو حاصل في التبت مثلاً. والأثلة أكثر مما يمكن تتبعه. ومن المألوف أن نجد مجتمعا واحداً يتميز بتعدد الثقافات داخله، كما هو حال الاتحاد السوفيتي سابقاً، أو الولايات المتحدة الأمريكية حالياً.

عالم الفكر

لكن على الرغم من هذا التباين في الثقافات، إلا أن هناك تشابها لدى جميع المجتمعات الإنسانية في «الطبيعة العالية» لمفاهيم ثقافية معينة، مثل الاتفاق في الاستجابات الأساسية لحاجات بني آدم كحيوان اجتماعي، كما يقول أرسطو. فالمجتمعات البشرية تتفق في مبدأ البقاء سواء من خلال ممارسة الرعي أو الزراعة أو التجارة أو الصناعة أو القنص الثمارة كما أنها تتفق حول مفهوم العائلة، بغض النظر عن الصورة التي تتجسد فيها هذه الظاهرة في نظام العلاقات القرابية، وكذلك الأمر في المسألة الدينية، والسلوك الاجتماعي... إلخ^(١٧).

خلاصة القول، إن الثقافة هي أسلوب للحياة يتجلى من خلال السلوك الإنساني، بغض النظر عن درجة تدنى أو ارتفاع هذا السلوك في هذه المجتمعات^(١٨).

الثقافة والحضارة

يستمد مصطلح الحضارة Civilization، أصوله اللغوية من كلمة Civis، اللاتينية، والتي تعني الوضع الاجتماعي الفعلي للمواطن، ومن ثم فهي مضافة للهمجية أو البربرية، والتي بدورها تصور وضعاً اجتماعياً مختلفاً^(١٩). وما لا خلاف فيه أن مصطلحي الثقافة والحضارة قد استخدما بمعنى واحد خلال القرن الثاني عشر في أوروبا، وإن تباين المصطلحان في معنيهما من موقع فكري لآخر، وفقا للصفة الثقافية للمجتمع الذي ينتمي إليه المفكر على البحث. ففي فرنسا على سبيل المثال، نجد أن الفرق في المعنى طفيف، أما في الفكر الألماني فقد كان اتساعاً^(٢٠). ويعود الفكر الألماني فلهم فون هوبولدت Wilhelm von Humboldt أول من ميز بين الثقافة والحضارة، وذلك حين جعل الحضارة تختص بالجوانب الروحية، في حين جعل الثقافة تختص بالجوانب المادية، خاصة الاقتصاد والتقنية^(٢١). وفي عام ١٩٢٠ قدم ألفرد فيبر Alfred Weber تصوراً جديداً حول معنى المصطلحين، حين خص الحضارة بالنشاط التقني، وخص الثقافة بالنشاط الروحي المتصل بالدين والفلسفة والفن، وقد لاقت هذه النظرية صدى عند علماء الاجتماع في القارة الأمريكية^(٢٢).

في العصر الراهن، وفي ظل سيطرة الثقافة الأوربية، أصبحت الثقافة جزءاً من الحضارة. بمعنى آخر، أصبحت الحضارة أكثر اتساعاً وشمولية في معناها من الثقافة، وبالتالي يمكن القول إن لكل حضارة ثقافة ولكن ليس لكل ثقافة حضارة. ذلك أن الحضارة تمثل مرحلة أسمى من الثقافة. يقول ألبرت شفيتر A. Scavetecr في كتابه «فلسفة الحضارة» مانصه: «نستطيع أن نعترف الحضارة بصورة عامة أنها التقدم الروحي والمادي للأفراد والمجتمعات على حد سواء. وأول مقوماتها أنها تقلل الأعباء المفروضة على الفرد والمجتمعات، وتوحد الظروف المواتية للمجتمع في الحياة قدر الإمكان»^(٢٣).

بناء على ما سبق، يمكن القول إن الحضارة هي صفات الثقافة، إذا ما عدت الحضارة مرادفة للتقدم. وقد كانت كلمة Culture مرتبطة لفظياً بـ Civility التي تعني مدنية أو رقة للمعاملة^(٢٤). ويؤيد هذا الاتجاه المرحوم د. زكي نجيب محمود، حين يقرر أن النماذج الحضارية الرفيعة التي لا يبادل أحد في إقرارها تتمثل في أثينا في عهد بركليس في القرن الخامس قبل الميلاد، وبنغداد في عهد المأمون في القرن التاسع، وفلورنسة في القرن الخامس عشر، وباريس في عصر التنوير إبان القرن الثامن عشر. هذه النماذج تشترك جميعها في قاسم مشترك هو «الاحتكام إلى العقل»، وهو العنصر الذي تفقده المجتمعات البدائية على الرغم من توفر الفن والأدب فيها^(٢٥).

بللك يصبح مصطلح الحضارة واسعاً وشاملاً لمصطلح الثقافة. يقول مؤلف «قصة الحضارة» ما نصه: «إن الحضارة نظام اجتماعي يعين الإنسان على الزيادة في إنتاجه الثقافي. وإنما تتألف الحضارة من عناصر أربعة: الموارد الاقتصادية، والنظم السياسية، والتقاليد الخلقية، ومتابعة العلوم والفنون. وهي تبدأ حيث ينتهي الاضطراب والقلق» (٢٧).

إن المعيار العقلي الذي ارتكز عليه المفكر العربي المرحوم د. زكي نجيب محفوظ، لتحديد مفهوم الحضارة ليعد أكثر دقة وحصافة، وذلك حين يعترف للإنسان البدائي بالثقافة بما تضمنته من فنون وقيم وتقنية مادية بسيطة دون أن يتدخل عن الحرافقة ليتعامل مع واقعه، في مقابل الإنسان المتحضر الذي يشارك في كثير من الفنون والقيم والتقنية بشكل متطور، لكن يفوقه العقل في تدبير أموره، وهو بذلك، يشارك ألبرت شفيترس في مفهومه للحضارة من كونها «بدل الجهد من أجل التقدم». هذا التقدم الذي يعد شرطاً أساسياً للحضارة، وإن لم يكن الأمر كذلك بالنسبة للثقافة (٢٨).

الإسهام العربي

معظم المصادر العلمية تبين أن العرب قد بحثوا بشكل علمي في مصطلح «الحضارة» أكثر مما بحثوا في مصطلح «الثقافة». ويعد ابن خلدون أفضل المفكرين العرب في شرحه لمعنى الحضارة بمفهوم «ال عمران»، كما سنشرح لاحقاً. لكن، من الواضح أن لا تطابق بين المعنى العربي، والمعنى الغربي لمصطلح الثقافة. وقد أجادنا د. حسين مؤنس باستعراضه لمعاني العربية لمادة «ثقافة» كما وردت في «لسان العرب»، نختار منها التالي (٢٨): «تلف الشيء ثقفاً وثقافة وقرنفاً: حذقه. ورجل ثقف وثقف: حاذق فهم».

رجل ثقف لثق رام راو.

ابن السكيت: رجل ثقف لثق وثقف لثق، وثقف لثقف بين الثقافة واللغة.

ابن دريد: ثقفت الشيء حلقته، وثقفته إذا ظفرت به، قال الله تعالى: «فأما نتقنهم في الحرب».

وثقف الرجل ثقافة إذا صار حاذقاً خفيماً.

وفي حديث الهجرة: فهو غلام. ثقفت، ثقف أي ذو فطنة وذكاء. والمراد أنه ثابت المعرفة بما يحتاج إليه.

والثقافة والثقاف العمل بالسيف قال: وكان لمع بروقها في الجو أسياف المقاتل.

والثقافة ما تسوى به الرماح ومنه قوله عمرو:

إذا حضر الثقاف بها أشمأزت تشق قفاً المظف والجفينا

وتثقيفها، تسويتها.

وفي حديث عائشة نصف أباهما رضي الله عنه: «وأقام أوده بثقافة» والثقاف ما تقوم به الرماح: تزيد أنه سوى حرج المسلمين.

ويعلق د. مؤنس على ذلك بالقول: «فليس في معاني لفظ ثقف ما يتفق مع المعنى الذي نريد نحن اليوم

عالم الفكر

من كلمة ثقافة . بل نحن لا نستعمل ثقف أو ثقف بل نقول نتثقف بثقف بمعنى اطلم اطلاعا واسعا في شتى فروع المعرفة حتى أصبح رجلا مثقفا . . . فاللفظ يستعمل اليوم في معنى الاطلاع الواسع المطلق غير المحدد بتخصص ولا وجود لهذا المعنى في المعاني القديمة للفظ الثقافة . . .» (٢٩).

وقد تعسف البعض فحمل المعنى العربي أكثر مما يجتمل فقال: «الثقافة كلمة عربية في لغتنا بمعنى: «صقل النفس والمنطق والفعانة، وهو بمعنى تنقيف الزمخ أو تسويته وتقويمه ثم استعمل للدلالة على الرقى الفكري والأدبي والاجتماعي للأفراد والجماعات . . .» (٣٠) ويطلق د . حسين مؤنس على هذا الرباط ما يسميه بـ «الربط الواهي» وأمر لاضير فيه» (٣١) ولكن، على الرغم من ذلك، فإن المعنى الشائع لمفهوم «الثقافة» في عصرنا الراهن، فيقتصر بالجانب الاجتماعي بشكل عام، وهو المعنى الغربي الذي أصبحت له السيادة، حتى ان المفكرين العرب أنفسهم لا يابهون كثيرا بالمعنى العربي لهذا المصطلح (٣٢).

إن إسهام المفكرين العرب القدامى في هذا الموضوع يتمثل في دراستهم للمجتمع البشري من خلال مفهوم «الحضارة»، بكونها خلاف «البادية»، والإقامة في المدن كما يقول الفيروز آبادي (٣٣). وإذا كان العلماء العرب قد شرحوا في مؤلفاتهم مفهوم الاجتماع الإنساني فإن ابن خلدون يعد أول من استخدم كلمة «حضارة» في كتابه الشهير «المقدمة»، في الفصل السابع عشر حيث جعل العنوان: «في أن الحضارة في الأعمار من قبل الدول وإنها ترسخ باتصال الدولة ورسوخها». وكذلك في الفصل الثامن عشر الذي جعل عنوانه: «في أن الحضارة غاية العمران ونهاية لعمره وأنها مؤذنة بفساده». وبذلك يكون هذا العلامة الإسلامي قد أوجد قناة الاتصال بين مفهوم الحضارة بمعناها الملمنى من خلال علم الاجتماع بشكل عام، وعلم الاجتماع السياسي بشكل خاص، ونظريات الثقافة المعاصرة التي تركز على البيئة والدوافع الفطرية لدى الإنسان بصفته كائن اجتماعي يحتاج إلى الآخرين والإقامة بمجتمعه الخاص به، وديمومة هذا المجتمع (٣٤).

إن فكرة الاجتماع الإنساني القائمة على مدنية الإنسان وهو يرتقي في طور الحياة الاجتماعية، ليست وليدة الفكر الخلدوني، بل سبقه إليها فقيه الشافعية أبو الحسن الماوردي (٣٦٤ - ٤٥٠ هـ) في كتابه «أدب الدنيا والدين»، مفرزا أن الله سبحانه قد «جعل الإنسان أكثر حاجة من جميع الحيوانات، لأن من الحيوان ما يستقل بنفسه عن جنسه، والإنسان مطبوع على الالتفات إلى جنسه، واستعانت به صفة لازمة لطبعه . . .» (٣٥). كما يقول في موقع آخر: «وأما ما يصلح به حال الإنسان ثلاثة أشياء، وهي قواعد أمره، ونظام حاله، وهي نفس مطبوعة إلى رشدها، متتهية عن غيرها، وألفة جامعة تتعطف القلوب عليها، ويندفع المكروه بها، ومادة كافية تسكن نفس الإنسان إليها، ويستقيم أوده بها» (٣٦) والماوردي بذلك يقر أمرا أجمع عليه الفقهاء من أن «بني آدم لا تتم مصلحتهم إلا بالاجتماع لحاجة بعضهم إلى بعض» (٣٧). لكن ما قصر فيه الفقهاء، أكمله ابن خلدون بإبداع لم يسبق له مثيل جعله مقرونا بين آرائه من العلماء المسلمين، وذلك حين أسهب بتفصيل ممتع حيث «حلل النشاط الاجتماعي وأبرز ما يحتوي عليه من ظواهر، وهي ظاهرة التخصص، وظاهرة تقسيم العمل، وظاهرة التعاون التي بدونها لا تتحقق مطالب الإنسان» (٣٨). لكن ما تجرد الإشارة إليه أن ابن خلدون ركز في شرحه لمفهوم الحضارة على الممارسة لا الفكر، باعتبارها تمثل «حقيقة التاريخ» التي رأى أنها خبر عن الاجتماع الإنساني الذي هو عمران العالم، وما يعرض لطبيعة ذلك العمران من الأحوال مثل الترحش والتأنس والعصبيات وأصناف التغلبات للبشر بعضهم على بعض، وما ينشأ عن ذلك من الملك والدول

ومراتبها، وما يتحمله البشر بأعمالهم ومساهمهم من الكسب والمعاش والعلوم والصنائع، وسائر ما يحدث في ذلك العمران بطبيعته من الأحوال^(٣٨). وحيث إن الحضارة تتجسد في العمران من الناحية المادية، فإن أقصى درجات الحضارة تتمثل في نهاية العمران، بل ويرى خلدون أنها «مؤنة بفساده» (٤٠) وهنا تبرز نقطة الخلاف بين الفكر العربي والفكر الغربي الذي يرى في الحضارة «بلد الجهد من أجل التقدم». ويفسر د. زكي نجيب محفوظ مفهوم «التقدم» في ضوء التطور العقلي بما ينتج من علوم كالفيزياء أو الكيمياء أو البيولوجيا، تدفع بالحضارة في طور الرقى الخلاق^(٤١)، وهذا يعني - خلافاً لابن خلدون - عدم العودة إلى نقطة البداية. فإن خلدون يفهم الحضارة ويشرحها في ضوء ما يمكن أن نطلق عليه، الدائرة المغلقة، أما الحضارة في الفكر الغربي فهي «نظام اجتماعي يعين الإنسان على الزيادة من إنتاجه الثقافي» كما يقول المورخ ول ديورانت في موسوعته الشهيرة «قصة الحضارة».

الثقافة والمثقف

يقول جان بول سارتر عن الثقافة «إن الإنسان يضيئ ذاته فيها، يعترف فيها على ذاته، وهي وحدها المرأة القوية التي تعكس صورتها» ولذلك فهي مرآة الأنا^(٤٢). ولعل ذلك يفسر شيوع صفة «المثقف» في القرن السابع عشر، حتى وصف بمن يتحل بهذا النعت بـ «الإنسان المهذب»^(٤٣). وعلى الرغم من أسبقية مصطلح «المثقف» لمصطلح «الثقافة»، إلا أن استخدام مصطلح «مثقف» لم ينتشر إلا خلال القرن الماضي في روسيا من خلال مصطلح «الانتلجنسيا» *Intelligentsia*، وهو ما أصبح متداولاً في الأوساط الثقافية في وقتنا الراهن^(٤٤). بذلك أصبح تعريف المثقف يتم من خلال الفئة التي ينتمي إليها، وليس من خلال شخصيته الفردية.

«الانتلجنسيا» هي «الصفوة المثقفة التي تلقت تعليمها في الجامعات الغربية على الخصوص أو في الجامعات الروسية الحديثة. وكانت هذه الكلمة تطلق على من أسموهم «زبدة الصفوة»، وهم الكتاب والنقاد الأوروبيون وأساتذة الجامعات والعلماء، ثم أصبحت تطلق على رجال القانون والمعلمين ثم على وجه الخصوص الأطباء»^(٤٥). ومن روسيا انتشر استخدام مصطلح «الانتلجنسيا» إلى دول أوروبا الغربية.

المفهوم الحديث لمصطلح «المثقف»، أصبح أكثر اتساعاً مع تبني رؤية غرامشي *A. Gramsci*، الفيلسوف الإيطالي والمناضل الشيوعي البارز (١٨٩١ - ١٩٣٧). وقد استخدم غرامشي ما أطلق عليه «المثقف العضوي» *The Organic Intellectual*، حيث دمج الفرد بالطبقة التي ينتمي إليها، ومن ثم أصبح تعريف المثقف: «كل إنسان مثقف وإن لم تكن الثقافة مهنة له. ذلك أن لكل إنسان رؤية معينة للعالم، ونحطاً للسلوك الأخلاقي والاجتماعي، ومستوى معيناً من المعرفة والإنتاج الفكري»^(٤٦). وفقاً لهذا التعريف الواسع يمكن التعرف على المثقف العام والمثقف المتخصص في مختلف الطبقات، والفئات الاجتماعية. بل إنه حتى فئة الفلاحين التي استثنأها غرامشي، التي رأى أن ليس لها مثقفوها المعبرون عنها، لا تخلو هي الأخرى من المثقفين الذين يتمتعون إليها فكرياً، والذين يعبرون عن أفكارها وتطلعاتها^(٤٧).

من المفاهيم الحديثة الخاصة بهذا المصطلح، انتفاء الانغلاق الطبقي للمثقفين بانتمائهم إلى طبقة أو فئة اجتماعية معينة، وتقيدهم بهذا الانتماء، ذلك أن تركيز البحث الحديث حول مفهوم «المثقف» يتمثل في الدور

الذي يقوم به هؤلاء المثقفون. فالقضية ليست متصلة بالإبداع الفكري فقط، بل في مدى القدرة على ربط الثقافة بالواقع الفكري أو السياسي، وتعبير آخر، البحث في الانتباه الإيديولوجي للمثقف، والدور الذي يقوم به في نشر الوعي^(٤٨). لذلك يرى د. هشام شرابي أن المثقف هو الذي يتصف بصفتين^(٤٩):

الوعي الاجتماعي: الذي يمكن الفرد من رؤية المجتمع وقضاياها من زاوية شاملة ومن تحليل هذه القضايا على مستوى نظري متأسك.

الدور الاجتماعي: الذي يمكنه وعيه الاجتماعي من أن يقوم به، بالإضافة إلى القدرات الخاصة التي يضيفها عليه اختصاصه المهني أو كفاءاته الفكرية.

لا خلاف حول الدور الفعال الذي قام به المثقفون في العالم العربي سواء على صعيد الفكر، بنشر الوعي السياسي والاجتماعي، أو على صعيد الممارسة العملية من خلال حث الجماهير العربية وقيادتها لتحقيق المطالب الوطنية والشعبية والاجتماعية. وإذا كان دور المثقفين ميمزاً وواضحاً في السنوات الماضية، خاصة خلال الفترة الاستعمارية، وبناء الدولة القومية، فإن دورهم اليوم يتسم بالتراجع والتذبذب على صعيد العلاقة مع السلطة الوطنية، حتى غدا الأمر بحذ ذاته، إشكالية فكرية وعملية معقدة، أصبحت موضوعاً للدراسة والبحث في الدوريات العملية والمتنديات الفكرية^(٥٠).

الثقافة الكويتية: هل لها من وجود؟

إن موضوع «الثقافة الكويتية» يختلف - في قناعتنا - عن موضوع «الثقافة في الكويت» الثقافة الكويتية تتمثل في السمات الثقافية الخاصة بحياة المجتمع الكويتي، كما تتجلى من خلال مظاهر حياة هذا المجتمع وسلوكيات أفرادها، والمفاهيم التي تعبر عنها، وكذلك القيم المختلفة لمظاهر هذه الحياة، خاصة المظاهر السلوكية. ففي المجتمعات البسيطة ثقافياً، كما هو حال المجتمع الكويتي قديماً، يتم التعبير عن كل ذلك من خلال الأمثلة الشعبية الدارجة، العادات والتقاليد السائدة، والطقوس الدينية التي يعتقدونها الناس ويمارسونها عملياً. لذلك فإن دراسة الظواهر الثقافية في مثل هذه المجتمعات يجب استقراءها من الواقع في المقام الأول، دون أن يعني ذلك، أن لا قيمة للكلمة المكتوبة من شعر وخطابة، بقدر ما يعني ضعف تأثير هذه الكلمة في ثقافة هذا المجتمع، ومن ثم ضعف دور المثقف.

موضوع «الثقافة في الكويت» يقصد به التجليات التي تظهر بها هذه الثقافة من خلال الأدب بشكل عام، وبصوره المختلفة من قصة ورواية ومسرحية، وأيضاً من خلال الحراك الاجتماعي والسياسي والاقتصادي. وهذا لا يمكن التعرف عليه وتعريفه إلا من خلال «الكلمة» المكتوبة المتجسدة في النص الكتابي سواء في مقالة صحفية، أو شعر أو قصة، أو نص مسرحي. بذلك، تتبدى هذه الثقافة كأسلوب للتعبير عما يجري في النفس من توجهات تجاه القضايا والمشكلات التي يعيشها المجتمع. في مثل هذا الإطار، يكون الحكم للكلمة وليس للسلوك في مجال الثقافة، على سبيل المثال، يوجد العديد من النصوص الأدبية التي تتعرض لمشكلة البطالة المقنعة، والدعابة لممارسة المهن اليدوية. لكن ليس من الضروري أن يتحول النص إلى واقع، إذ قد تظل هذه المشكلة تدور في حلقة مفرغة. في مقابل ذلك نجد أن المجتمع القديم يمارس للمهن اليدوية على اختلاف أنواعها لأسباب اقتصادية معيشية، وليست هناك حاجة لمناقشتها كقضية اجتماعية، لأن العمل اليدوي له

«قيمة ثقافية» تتصل بالرجولة . فالرجل هو الذي يأكل من عمل يديه ، ويمكن أن نستشهد بهذا الصدد رجال الكويت الذين ظلوا يمارسون العمل التجاري المحدود - ولم يرضوا الاتجاه للعمل في وظيفة حكومية ، بل إن بعضهم لم يهتم كثيراً بمسألة الضمان الاجتماعي ، اعتماداً على موروث ثقافي - اجتماعي يتصل بقيمة العمل وعلاقته بالإنسان .

ومن الممكن إضافة طابع الخصوصية لمسألة «الثقافة الكويتية» ، في مقابل طابع العمومية لمسألة «الثقافة في الكويت» ، وتداخل الأدوار بين الدولة والفرد ، إذ من الممكن أن تمتد الثقافة من الداخل إلى الخارج لأسباب الدعاية الإعلامية ، أو الانتشار الثقافي ، وليس بالضرورة كانعكاس لقيم المجتمع ومفاهيمه .

إذا ما أخذنا بعين الاعتبار تعريف الثقافة الذي حددته منظمة اليونسكو في مؤتمرها المسمى «مؤتمر اليونسكو للثقافة» الذي عقد في مدينة مكسيكو في الفترة ما بين ٦ يوليو - ٦ أغسطس لعام ١٩٨٢ المتضمن معنى الثقافة وفقاً للتعريف التالي :

«الثقافة بمعناها الواسع ، جميع السمات الروحية والمادية والفكرية والعاطفية التي تميز مجتمعات معينة أو فئة اجتماعية بعينها . وهي تشمل الفنون والآداب وطرائق الحياة ، كما تشمل الحقوق الأساسية للإنسان ونظم القيم والتقاليد والمعتقدات» .

ولفقا لهذا التعريف ، والمستمد من أبحاث ودراسات عديدة لمجتمعات متنوعة ثقافياً ، يمكن الاستنتاج بكل اطمئنان أن لكل مجتمع ثقافته الخاصة به ، وبغض النظر عما إذا كانت ثقافة متطورة أو متخلفة - بمقياس الآخرين - . لذلك فإن من المخاطرة - ثقافياً - الإقرار بنفي الثقافة المحلية ، كما ورد في إحدى الدراسات الحديثة ، حيث يقول أحد الباحثين . «قبل كل شيء علينا أن نقرر بأنه ليست هناك ثقافة خليجية ، بل ثقافة عربية في منطقة الخليج . .»^(١٦) ونعتقد أن الباحث قد جرفه الحماس القومي ، وهو أمر وإن لم يكن مذموماً بذاته ، إلا أنه يغمط الواقع المحلي حقّه في التواجد الثقافي . ولعله الأقرب إلى الصواب ما أورده د . محمد الرميحي ، تحليل لما ورد في التعريف العالمي للثقافة . . . إن الثقافة تعني جوهر المجتمع ، تعني كل ما يتجه المجتمع من إنتاج مادي ومعنوي ، كما تعني تأثير ذلك المجتمع أو تلك المجموعة الإنسانية بالنتاج المادي والمعنوي لغيرها وتأثيرها فيه ، ومدى النقل الكامل والاستيعاب والتمثيل . فالثقافة السائدة في مجتمع ما أو جماعة ما تعني السمات الأساسية الروحية والمادية الفكرية التي تميزها . هذه السمات الأساسية هي التي تميز ثقافة عن ثقافة أخرى ، هي التي تعطي المنتج المادي والفكري خصوصيته وتفرده . ولاشك أن كل جماعة لا يمكن أن تتطابق مع غيرها في سماتها الأساسية الروحية والمادية الفكرية والعاطفية ، ولاشك أن هناك تنوعاً وتفرداً لدى جماعة دون جماعة أخرى في المجتمع نفسه . .»^(١٧) .

بناءً على ما سبق ، لا مجال لإنكار أو تجاهل وجود «ثقافة خليجية» تتضمن في إطارها «ثقافة كويتية» ذات سمات خاصة بالمجتمع الكويتي . وهذا الموضوع يختلف عن واقع الثقافة في الكويت ، كما سبقنا لاحقاً . إذ من الملاحظ أن معظم المؤلفات التي عالجت موضوع الثقافة في الكويت ، انحصرت على دراسة الموضوع من

عالم الفكر

خلال عرض التوجهات الفكرية في المجتمع الكويتي على المستويين الشعبي والرسمي، مع التركيز على الانتماءات الثقافية في مجتمع الرفاه، والعوامل التي ساعدت على تنميته من تعليم ووسائل إعلامية وعناصر ثقافية خارجية، مع إعطاء الأجهزة والمؤسسات الرسمية القفل السياسي في عملية نشر «وجه الكويت الثقافي» في الخارج، وعدّ ذلك من إيجابيات الجهد الرسمي في هذا المجال^(٥٣).

يضاف إلى ذلك الدراسات الخاصة بواقع الثقافة في المجتمع الكويتي من خلال النص الأدبي الذي يمسد هذه الثقافة. هذا «النص» الذي يتجلى بشكل عام، من خلال القصة والرواية والشعر الشعبي والشعر العربي، والمسرحية، أو من خلال المقالة التي تتعرض للمشكلات التي يعيشها المجتمع، أو التوجه السياسي السائد أو العناصر الأجنبية الوافدة المؤثرة في حياة هذا المجتمع^(٥٤).

لا مجال للحديث عن الثقافة السياسية للمجتمع الكويتي في الثلاثينات والأربعينات، حتى لو أخذنا بعين الاعتبار قيام المجلس التشريعي عام ١٩٣٨، أو ما يعرف في المجتمع الكويتي بـ (سنة المجلس)، لأن ذلك يعد حدثاً سياسياً، وأبعد ما يكون عن الثقافة السياسية. لكن في الخمسينات والستينات، كانت الثقافة السياسية هي السائدة، خاصة ثقافة السياسة القومية بسبب سيطرة الفكر القومي على الساحة السياسية العربية بشكل عام، والفكر الناصري بوجه خاص. كما يمكن أن نتحدث الآن عن سيادة الثقافة السياسية القطرية في مرحلة مابعد التحرير من الاحتلال العراقي. كذلك يمكن البحث فيما يمكن أن نطلق عليها «الثقافة الاستهلاكية» التي ترافقت مع ظهور مجتمع الرفاه، وهو ما لم يكن موجوداً في السابق، دون تجاهل حقيقة أن هذه الثقافة ليست سوى إفراز سلمي للوفرة النقدية بيد الأفراد، ومن ثم فهي نمط حياة طارئ غير ذي جذور في مفهوم الثقافة الكويتية التجارية القائمة على الادخار والاستثمار.

الثقافة الكويتية - في اعتقادنا - هي «مختلف تماماً». إنها الثقافة المنبثقة من روح وجوهر المجتمع الكويتي. هي تلك الثقافة التي تبرز مفاهيم وقيم وسلوكيات ومعتقدات وحكايات وألعاب شعبية، وملابس، ونمط حياة المجتمع الكويتي كما كان في أصله. وهو ما لم يعد موجوداً الآن. هذه الثقافة التي تتشابه في إطارها العام مع بقية «الثقافات» الخليجية القطرية، تتميز - في الوقت ذاته - عن هذه «الثقافات» في بعض الجوانب. لذلك فالحديث عن «الثقافة الكويتية» كما هي في الأصل يحتاج إلى الخوص في أحماق الحياة الاجتماعية، وهو موضوع يختلف كلية عن تجليات هذه الثقافة في صورة الكلمة من خلال المسارب الأدبية. والدليل على ذلك أنه ليس من الضروري أن تتواجد هذه التجليات بصورة مادية ملموسة وواقعية في المجتمع، ومع ذلك يمكن أن تظهر في صورة الكلمة الأدبية كالشعر مثلاً. ننظر على سبيل المثال إلى قصيدة «الجندي في ميدان القتال» للشاعر الفد فهد العسكر. وهي قصيدة وصفية لشيء لم يعيشه الشاعر ولم يتعرف عليه - بل إن القصيدة جاءت دون مناسبة. إذ من المعروف أن المرحوم الشاعر فهد العسكر لم يعرف الجندي في حياته^(٥٥). وهذه القصيدة لا تمثل الثقافة الكويتية، بل لعلها بما تصوره الشاعر في ظل تكة فلسطين وبداية الصراع العربي الإسرائيلي، فالشاعر توفي عام ١٩٥١. لكن بمقارنة هذا النوع من الشعر مع ما يغنيه «النهم» في البحر على سبيل المثال^(٥٦)، نجد أن أغاني النهم على اختلاف أنواعها تعبر حقيقة عن «ثقافة كويتية» لها ما يائئها في دول الخليج العربي الأخرى^(٥٧).

خصائص الثقافة الكويتية

إن تميز الثقافة الكويتية بخصائص عديدة، لا يعني بأي حال من الأحوال، تفردا وانعزالا عن الثقافة الخليجية أو الثقافة العربية بمجالها الرحب^(٥٨). بل هي ذات علاقة وشيجة بالتقائمين الخليجية والعربية. لكن ذلك لا يمنع من التأكيد على السمات الخاصة التي تميز الثقافة الكويتية التي هي نتاج ظروف موضوعية وذاتية، والمعمرة عن روح وجوهر المجتمع الكويتي. وتتمثل هذه السمات في الخصائص التالية:

خصائص عامة

١- إنها ذات طبيعة مغلقة.

٢- غياب دور المثقف.

٣- غياب دور المؤسسة الرسمية.

وهذه الخصائص تشترك فيها جميع الدول الخليجية دون استثناء، لأنها تتشابه في طبيعة تعاملها مع الظروف البيئية المحيطة بها.

خصائص خاصة

١- غلبة صبغة التحضّر على صبغة البداوة.

٢- الأثر المائل للبيئة البحرية في حياة الناس والمجتمع.

إن المجتمعات الخليجية تتشارك فيما بينها في خصائص عامة وهي المذكورة آنفاً، ومن الجدير بالذكر أنها خصائص لكل مجتمع تغلب عليه صبغة البداوة زراعياً كان أم رعوياً أو بحرياً. وهذه الخصائص ليست ذات وجود في عالمنا الحديث في ظل هيمنة التقنية العالية لوسائل الاتصال الحديثة. لكن هذه الخصائص لازمت المجتمعات القديمة، خاصة مجتمعات شبه الجزيرة العربية في أوائل هذا القرن بسبب ضعف وسائل الاتصال والطبيعة النزاعية المستمرة التي سادت العلاقات بين القبائل. ولا ينفي ذلك تأثير العلاقات التجارية الخارجية، لكن من الملاحظ أن عامل التأثير الذي ينال هذه المجتمعات نتيجة الاحتكاك بينها وبين المجتمعات ذات العمق الحضاري مثل الهند وإفريقيا، يتم احتراؤه داخلياً ويصطبغ بالصبغة المحلية، ويصبح من ثم، جزءاً أساسياً من الثقافة الشعبية وكأنه داخل دائرة مغلقة، خاصة وأن هذه المجتمعات لا تسعى بأي حال من الأحوال إلى خلق الجسور الثقافية مع الآخرين، بسبب «اكتفائها» بمخزونها الثقافي الشعبي. وقد عضد من هذا الانغلاق غياب دور المثقف إلى جانب غياب دور المؤسسة الرسمية لانعدام العناصر اللازمة للمجتمع - الدولة في ظل الحراك البشري اللا محدود جغرافياً بين هذه المجتمعات.

إن غياب دور المثقف من الثقافة المحلية لا يعني بأي حال من الأحوال عدم وجوده، بقدر ما يعني ضعف تأثيره، نتيجة ضعف الإمكانيات اللازمة لبناء ثقافة عامة، كالتيعليم والصحافة، والكتب، والمؤسسات الثقافية بشكل عام. أما دور المؤسسات الرسمية فهو متعذر تماماً نظراً لغياب الدولة ككيان سياسي يسعى لتحقيق أهداف معينة، من بينها، نشر الثقافة خارج النطاق المحلي، وكذلك نتيجة لقلة الموارد المادية اللازمة لتحقيق مثل هذا الهدف الكبير والشامل.

عالم الفكر

الخصائص الخاصة للمجتمع الكويتي تتجلى في تميزه وتفرده عن بقية المجتمعات الخليجية الأخرى في غلبة صبغة التحضر، والأثر الهائل والعميق للتراث البحري في حياة الكويتيين.

خلافا لطابع الحياة القبلية ومنمطها البدوي السائد في مجتمعات شبه جزيرة العرب، أثبت المؤرخون والرحالة الطابع المدني للكويت، فالخليج عن الكويت كان دائما حديثا عن «مدينة الكويت» يقول ديكسون «كانت مدينة الكويت في الأصل مدينة مسورة، ويقال إنه كانت لها سنة ١٨٧٤ سبع بوابات من جهة البر»^(٥٩). ولعل طبيعة الظروف المناخية والاقتصادية التي دفعت الناس نحو البحر، إضافة إلى الخليط السكاني بسبب توافد العناصر البشرية الأجنبية في مستهل القرن العشرين، قد جعل الكويت ذات طابع بحري، الأمر الذي أدى إلى ضمور الطابع القبلي، وخروج المجتمع الكويتي عن «دائرة التأثر البدوي بكل ما تفرضه تلك الأطر البدوية الموروثة من قيم ومواصفات في العمل والسلوك والاستعداد النفسي...»^(٦٠)، وإن كان ذلك لا يعني تحليا تاما عن كل ما يتصل بمفاهيم المجتمع البدوي، قدر ما يعني غلبة صبغة التحضر على صبغة البداوة، كما يتجلى ذلك من اللهجة الشعبية التي يغلب عليها الطابع الحضري من خلال استخدام المفردات الخاصة بحياة المدن، لا حياة الصحراء، أو ما يطلق عليها «هجة الحضرة» الملائمة لواقع اجتماعي يختلف كثيرا عن مجتمع البداوة^(٦١).

من السمات التي ميزت المجتمع الكويتي في موروته الثقافي المخالف للبداوة، التقدير الاجتماعي لمكانة العمل والعمل، مما يخالف المفاهيم القبلية تجاه مفهوم المهنة المشتق من المهانة. حيث ينظر البدوي إلى الأعمال اليدوية بعين الازدراء والعب^(٦٢). ومن المعروف أن للمجتمع الكويتي في مرحلة مجتمع ما قبل النفط، كان يزخر بالعديد من المهن اليدوية كالبناء والحلادة، والصناعات اليدوية الخشبية، كالنجارة والقفاس (الذي يصنع أقفاس النوم)، والتناك (صانع الحاجات المنزلية البدائية من تنك الصفيح)، والصغار الذي يقوم بصنع وتلميع القدور النحاسية... الخ^(٦٣). مع ملاحظة عدم انتشار المهن اليدوية مثل رصي الأغنام وصنع بيوت الشعر على سبيل المثال بين الكويتيين.

الكويت هي البحر، وهذا يفسر انتماء الكويتيين اليوم (سقينة السفر) شعارا وطنيا، خلافا لبقية الدول الخليجية. يقول د. عبدالله العتيبي: «لا أعتقد أن هناك مهنة من المهن بلغ تأثيرها في إبداع مجتمع كما بلغ تأثير مهنة البحر في الإبداع الفني للمجتمع الكويتي، حيث شكلت الفنون الغنائية البحرية الجزء الأكبر من مساحة الخريطة الفنية، بمعزفاتها ورقصاتها وإيقاعاتها الثرية جدا، وأنواعها الكثيرة التي عبرت عن كل مرحلة من مراحل العمل البحري، بداية من صنع السفينة على اليابسة حتى عودتها من رحلتها الطويلة الشاقة مروراً بكل التفاصيل الصغيرة لمسيرة العمل فوق السفينة أو تحتها في اليم أو في الأرض، مع حملها لكل المعاناة الجسدية والنفسية للإنسان البحار في كده اليومي، وحنينه الدائم للحبيبة المرأة والوطن، والأطفال والاستقرار والطمانينة»^(٦٤).

وعظيم تأثير البحر في حياة الكويتيين وتأثيرهم به اجتماعيا ومعاشيا، أصبحت للبحر أدواتها الخاصة، وأغانيه الشعبية، وفنونه، بل وطقوسه أيضا^(٦٥). وعلى الرغم من انحصار المفاهيم الشعبية الخاصة بالبحر، وكذلك تقلص أو انعدام دوره الاقتصادي، إلا أن تأثيره الوجداني لا يزال مستمرا في نفوس الكويتيين،

وحاضرا في أذهانهم بكل صوره، وتفاصيل حياته الصاخبة والقاسية. فالبحر «لا يزال بالنسبة للكويتيين دليل تأصيل للذات الوطنية، وشاهد انتباه إلى هذه البلاد. وعلى الرغم من انتهاء دور البحر كوسيلة رزق ومعيشة، إلا أن تأثيره في مسيرة الفن الشعبي لا يزال واضحا سواء على مستوى المعالجة الشعرية لبعض القضايا الاجتماعية، أو على مستوى الذكرى النفسية المؤكدة للذات الوطنية والموصلة للمعاني الذاتية الجميلة كالصبر وشدة التحمل»^(٦٦).

وما هو جدير بالذكر أن معظم الفنانين الكويتيين الذين يمارسون فن الرسم، لا يزالون يستعرضون البحر وروحه وأدائه وفنونه في فنه، وهذا غير دليل على عدم انطفاء جلوة ظاهرة البحر في وجدان الإنسان الكويتي المعاصر. وكذلك الأمر على المستوى الرسمي حيث تقوم وزارة الإعلام سنويا وفي مناسبات مختلفة، بإحياء ذكرى الغرور بتشجيع الشباب الكويتي على المشاركة في مثل هذه المناسبات.

ثقافة ما بعد النفط

إن «الثقافة الكويتية» بسماتها الخاصة النابعة من الواقع الكويتي الشعبي، وكما تجسدت في مفاهيم وقيم وسلوكيات المجتمع الكويتي، قد توارت خلف نمط الحياة الجديدة لمجتمع الوفرة المادية والنزعة الاستهلاكية. وبذلك ما عاد من وجود لتلك الثقافة اللهم من جانب الذكرى، حيث حل محلها واقع جديد، وحياة جديدة، وثقافة جديدة تم تشكيلها من خلال أدوات وأساليب وحياة العصر الحديث من تعليم مدني، ووسائل تربية غربية معاصرة، ووسائل إعلام سمعية ومرئية ومقروءة. وأصبح بالإمكان الحديث عن مسارب متعددة للثقافة من ثقافة سياسية سادت مرحلة الخمسينيات، وثقافة أدبية اتسمت بها مرحلة الستينات والسبعينات، ثم الحديث عن الثقافة وبجالاتها، إلى الحديث عما يسمى بالغزو الثقافي -إن هناك ثمة غزو- انحذرا إلى الحديث عن المفهوم الثقافية. لكن ما يميز كل هذه المراحل يتمثل في سيطرة وسائل الإعلام الرسمي ودوره في تنمية الثقافة ونشرها في الداخل والخارج^(٦٧).

لكن على الرغم من كثرة المدارس ووسائل الإعلام والدور الرسمي المتنامي في المجال الثقافي، يعترف جميع الباحثين بظاهرة سطحية الثقافة بسبب غلبة الروح الاستهلاكية في المجتمعات الخليجية. وهذا هو الفصل الفارق بين الثقافة الكويتية في مرحلة ما قبل النفط حيث كانت الثقافة نبت الواقع المعاش ومفاهيمه وقيمه، «كان الفن والرقص والأدب وطرائق الحياة كلها مرتبطة بالحياة نفسها، لم يكن يبدعها فنان متخصص وإنما هي احتياج الحياة ذاتها، كانت هناك مكتبة عامة للثقافة إن صح التعبير، وكان المنتج الثقافي متواكبا مع البيئة معبرا عنها تظهر فيه صورة الحرمان المادي كما تظهر فيه الأشواق إلى حياة أفضل»^(٦٨). لذلك انهم الحديث في الثقافة في مرحلة ما بعد اكتشاف النفط، إلى البحث في دور المثقف الذي ينتمي إلى المجتمع الخليجي بشكل عام^(٦٩).

إن مرحلة الرفاه النفطي التي يعيشها المجتمع الكويتي لا تخلو من تميز ثقافي لهذا المجتمع، بعد أن تحولت بكتلياته إلى صورة المؤسسة في إطار الدولة الدستورية، دون أن يتصرف الدهن إلى مفاهيم الاستبداد الثقافي. لقد توارت «الثقافة الكويتية» المعبرة عن المجتمع/ الشعب، خلف ثقافة المجتمع/ الدولة، حتى أصبحت هذه الثقافة سمة خاصة بالمجتمع الكويتي، امتدت إلى ما وراء الحدود ليرتبط اسم الكويت بهذه الصورة

عالم الفكر

الثقافية وعلى جميع المستويات الخليجية والعربية. أو كما يقول د. فؤاد زكريا: «فقد استطاعت الكويت أن تستغل الدورة النفطية استغلالاً شديداً للثروة في ميدان الثقافة وأتبع سياسة تؤدي في المدى الطويل إلى أن تصبح الكويت مركز إشعاع يمتد في أرجاء الوطن العربي كله»^(٧٠).

لقد أصبح للكويت/ الدولة هوية ثقافية خاصة، يتعرف عليها كل قارئ وكل باحث، وكل مثقف، من خلال ما تقدمه الدولة من دعم مادي وأدبي لمجلات ثقافية وعلمية أكاديمية تبرز الوجه الثقافي للكويت وبافتخار. هذه المجلات والكتب التي جلبت العديد من المثقفين والكتاب والباحثين للمشاركة الأكاديمية في الموضوعات التي تكون محل البحث والنشر، وليس من المبالغة القول إن الكويت استطاعت - منذ أولى مراحل الدولة الحديثة - أن تخطى حاجز الأيديولوجية الذي برز عائقاً أمام بعض الدول العربية التي تفوق الكويت في الامتداد التاريخي والثقافي. وقد ساعد على ذلك اتساع هامش الحرية السياسية الذي تتمتع به الكويت، الأمر الذي مكّن الدولة ومؤسساتها من الجمع بين مبدئي تدخل الدولة في أمسيات نطاق، وحرية البحث والتعبير والفكر في أوسع نطاق ممكن، وتوفير الضمانات الدستورية لهذه الحرية^(٧١).

لقد تمكنت الكويت من توفيق صغر مساحتها الجغرافية، باتساع مساحتها الثقافية، فلا تذكر مجلات مشهورة مثل «العربي» و«عالم المعرفة» و«عالم الفكر» و«الثقافة العالمية» وسلسلة «من المسرح العالمي» و«مجلة العلوم»، إلا ويذكر اسم الكويت، ولعله يبعث على الافتخار أن «مشروع الحطة الشاملة للثقافة العربية» قد تم البدء به من الكويت، وأن جميع لقاءاته الفكرية أقيمت على أرض الكويت، ولولم يكن للكويت تلك الريادة الفكرية في المجال الثقافي لما وثقت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، بالعمل في هذا المشروع تحت إشراف الأستاذ عبدالعزيز حسين، وزير الدولة لشؤون مجلس الوزراء آنذاك.

ما كان لكل هذه المشروعات الثقافية أن تتحول إلى واقع ملموس لولا جهود «المثقف» الكويتي أو بتعبير أدق «الانتلجنسيا» الكويتية، التي توفرت لديها الإمكانيات الرسمية لتوظيف إيمانها بأهمية الثقافة والانتشار الثقافي في عهد الدولة الدستورية، لقد كان الوعي بأهمية الثقافة، واستخدام أموال النفط - بموافقة الدولة - من أجل تحقيق هدف سام ونبيل، وهو رفعة شأن الكويت ثقافياً. فاستثمر المال الكويتي في خدمة الثقافة العربية في المقام الأول، فأشرق وجه الكويت الثقافي هرباً من خلال المجلات الدورية الثقافية، والفكرية، والعلمية، والمؤتمرات والندوات الفكرية. وبذلك أسهمت الكويت إسهاماً حقيقياً في تنمية الثقافة العربية. هذا الإسهام الذي لا يمكن لأحد إنكاره أو تجاهله.

الثقافة الكويتية في مرحلة ما بعد النفط، كانت ثقافة مصطبغة بالروح العربية وآفاقها الرحبة لكن هذه الروح نالها التصدع خلال الغزو العراقي في الثاني من أغسطس لعام ١٩٩٠، ثم ازدادت تصدعاً طوال فترة الاحتلال بسبب المواقف اللاإنسانية للأحزاب والشعوب العربية التي أبدت الاحتلال، ولم تأل بمساندة الشعب الكويتي. وما أن حدث التحرير حتى شهد المجتمع الكويتي تراجعا حقيقيا للمفاهيم والقيم الخاصة بالثقافة العربية التي عملت الكويت على التمسك بها ونشرها طوال السنوات التي تلت الاستقلال، ليعايش مجتمع ما بعد التحرير، ظاهرة الإبدال الثقافي التي باتت تهدد القيم والمفاهيم التي تنبأها المجتمع الكويتي سابقاً، بل وتنتسف كل الجهود التي بذلت طوال العقود السابقة.

الإبدال الثقافي*

إذا كانت الخمسينات تعد منعطفا هاما في بنية التفكير السياسي الكويتي على المستوى الشعبي، فإن عقد التسعينات يمكن عدّه منعطفا أكثر أهمية في هذا المجال. ففي الخمسينات شهد المجتمع الكويتي عصبية لا مثيل لها لدى بقية شعوب الدول الخليجية، تجاه المفاهيم القومية والعربية وتبني العداء الشديد للفكرة الاستعمارية المضادة والمناقضة لتلك المفاهيم. وخير دليل على ذلك كثرة التجمعات والتظاهرات السياسية، بل وكذلك الأحزاب السياسية التي ظهرت في المجتمع الكويتي آنذاك على الرغم من صغره جغرافيا وسكانيا. وقد نجل تأثير ذلك واضحا على واضعي الدستور كما يتبين من ديباجة الدستور الكويتي، والمادة الأولى من الباب الأول الخاص بالدولة ونظام الحكم.

إن الحساس القومي والتوجه العربي الذي طغى على أفراد الشعب الكويتي، وامتداد ذلك إلى المستوى الرسمي عملا بالدور القومي الفعال للحكومة الكويتية في علاقاتها مع بقية الدول العربية، هذا الحساس الذي كان بمثابة الشعلة المتوهجة، أخذ يجبر تدريجيا مع بدء الاحتلال العراقي، ليطغى بعدها غاما على إثر الموقف اللاإنساني لمعظم الجاهير والحكومات العربية التي وقعت إلى جانب قوى الاحتلال، دون اهتمام بالمآسي التي كان الشعب الكويتي يعيشها لحظة بلحظة، من نهب وتدمير وقتل واغتصاب، هذه المآسي التي لا تزال في الأذهان ملقية بسحب الألم والمعاناة على النفس الكويتية، خاصة فيما يتعلق بقضية الأسرى والمعتقلين لدى النظام العراقي.

بلذك سقطت مفاهيم القومية والعربية من الثقافة الكويتية التي تشكلت في عقد الخمسينات واستمرت في الستينات والسبعينات، لتحل محلها مفاهيم غريبة، طالما تجمّع الكويتيون إزاءها وبشيء من العناد، وهي الثقافة الغربية في جانبها السياسي. هذا الجانب الذي واجهه الكويتيون بعناد صلب في مناسبات كثيرة. بسبب تمسكهم بمفاهيم القومية والعربية، التي حالت دون تغلغل المفاهيم الغربية إلى الروح الثقافية الكويتية العربية في جوهرها ومظهرها.

إن سقوط المفاهيم القومية كنتيجة من نتائج الاحتلال العراقي فتح الباب واسعا لعملية الإبدال الثقافي، وبشكل متسارع وطوعي. لقد بدأ واضحا بعد التحرير، تقبل الكويتيين شعبيا للمفاهيم الغربية بشكل عام، والأمريكية بشكل خاص، ودون حرج كما كان الأمر في الماضي، وكان الشعب يقوم بنوع من «التكفير» عن «ذنوب» الماضي القريب.

لقد كان التحرير وبحق، نقطة تحول رهيب في المضمون الثقافي للمجتمع الكويتي، حيث نبذ الشعب تراثه القومي، واختار طوعا وبكامل حريته إبدال ثقافته السورية - القومية بثقافة غربية - أمريكية، مع ميل واضح لكل ما هو أمريكي. وقد تجسد ذلك في رفع العلم الأمريكي إلى جانب العلم الكويتي بعد اندحار القوات العراقية الغازية مباشرة. منذ تلك اللحظة أخذ الشعب الكويتي - خاصة بالنسبة لفة الشباب - في تبني عملية «أمركة» Amerization حياته اليومية.

* لعين هذه الفكرة إلى الأخ أحمد الدين. . . مستشار التحرير في مجلة «الطلعة» الكويتية.

عالم الفكر

- إن المظاهر الدالة على «أمركة» الحياة الكويتية تتجلى واضحة للعيان في التالي من الممارسات الشعبية اليومية.
- ١- تزايد استخدام الملصقات «الستكرز» المختلفة، خاصة ذات الشكل الأمريكي، العلم الأمريكي، صورة الرئيس الأمريكي، العبارات الأمريكية، مما هو مشاهد على السيارات مثلاً.
 - ٢- تزايد ظاهرة التقليد لنمط الحياة الأمريكية لدى الشباب، مثل الملابس الأجنبية، خاصة «الجيترز»، والقبعة الأمريكية التي تحمل شعارات الرياضة الأمريكية.
 - ٣- تنامي الشعور بالامتنان والعمل على تحميده عملياً. ولتأخذ على سبيل المثال، التبرعات الشعبية للمشاركة في بناء مكتبة الرئيس الأمريكي السابق جورج بوش.
 - ٤- الإكثار من استخدام «الستلايت» لمشاهدة البرامج الأجنبية.
 - ٥- تزايد عدد الطلبة المسجلين في المدارس الأجنبية.
- أما على المستوى الرسمي فيمكن ملاحظة التالي:
- ١- تزايد البرامج الترفيهية التي تشمل الأفاني الأجنبية.
 - ٢- تزايد عدد المبروتين للدراسة في الخارج، خاصة إلى الجامعات الأمريكية.
- دون شك أن بعض هذه الممارسات لا يمكن رصدها «حسابياً»، لكن يمكن ملاحظتها في ممارسات الحياة اليومية وبصورة لا يمكن للعين أن تخفيها، كالملصقات ونوعية الملابس التي يتسارع انتشار استخدامها بدلا من الملابس الكويتية، و«الستلايت» المنتشر على أسطح المنازل، وكثرة عرض الأفاني الأجنبية في التلفاز الرسمي (القناة الثانية)، كل ذلك واضح ولا يحتاج إلى إحصائيات. أما أعداد الطلبة المتجهين إلى المدارس الأجنبية فيستدل عليها من الإحصائيات، التي تشير إلى ازدياد عدد المدارس الأمريكية وأعداد الدارسين فيها بعد التحرير، حيث ارتفع عدد الفصول في المرحلة المختلفة وفقاً للتالي:

عدد الطلبة	٩٣/٩٢	عدد الطلبة	٩٢/٩١	
٤٢١	٢٠	٣٢٤	١٥	رياض الأطفال
٨٣٤	٤٠	٥٨٥	٢٨	ابتدائي
٥٥٤	٢٤	٣٤٠	١٦	متوسط
٤٦٧	٢٥	٢٧١	١٢	ثانوي
وكذلك الأمر بالنسبة للمدرسة الإنجليزية أيضاً:				
١٠٠٤	٤٧	٨٣٩	٤٠	رياض أطفال
٢٦٣٨	١٠١	٢٢٩٢	٩١	ابتدائي
١٩٤١	٧٧	١٢٦١	٥٤	متوسط
١٣٢٥	٦٣	٧١٥	٣١	ثانوي

والسبب في تنامي التوجه إلى المدارس الإنجليزية يعود إلى أسباب كثيرة منها كثرة عدد البريطانيين في الكويت مقارنة مع الأمريكيين ، إضافة إلى البعد التاريخي للعلاقات الكويتية - الإنجليزية ، حيث تصنف العلاقات الكويتية - الأمريكية بالحدادة . وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن نسبة التزايد متقاربة بين المدارس الأمريكية والإنجليزية سواء في عدد الفصول أو الطلبة ، لتبين رجحان كفة التوجه للمدارس الأمريكية ، وهو أمر يرتبط مباشرة بطرّف التحرير الذي كان للامريكيين فيها الدور الأول والفعال . كما يمكن ملاحظة الأمر ذاته بالنسبة للتوجه إلى المدارس الفرنسية ، كما تشير إلى ذلك المجموعة الإحصائية السنوية لعام ١٩٩٢ ، الصادرة عن الإدارة المركزية للإحصاء في وزارة التخطيط بدولة الكويت .

إن عملية الإبدال الثقافي التي تبناها الشعب الكويتي ، ولا يزال يتفاعل معها ، لا يبدو أنها طارئة أو مؤقتة ، حتى لو أخذنا بعين الاعتبار كونها نتيجة الاحتلال العراقي الذي زال من الواقع . وبما يؤسف له أن هذه القضية - على الرغم من أهميتها - لم تزل الاهتمام اللازم على المستويين الرسمي والأكاديمي ، إذ تخلو الدراسات الأكاديمية المختلفة ذات الصلة بالجوانب النفسية والاجتماعية التابعة للغزو العراقي - على كثرتها من التعرض لهذا الموضوع الذي يمتد أثره إلى المستقبل ولا يتوقف عندالحاضر .

إن تبني المجتمع الكويتي . خاصة قطاع الشباب ، للقيم والظواهر الخاصة بالمجتمع الأمريكي ، أمر لا ينفصل في سياق العام ، عما يحدث من تغيرات مماثلة في المجتمعات العربية الأخرى . الفارق إمام بين الوضعين الكويتي والعربي يتمثل في حقيقة أن الوضع الكويتي أكثر تقييداً للذات بسبب الشعور بالامتنان والفضل تجاه الأمريكيين ، والنظر إليهم كـ «أبطال» محرّرين ، مما يعني في خاتمة المطاف تهمج هذا الشعور في صميم وأهياق الضمير الكويتي . ولعل هذا يفسر عدم الإحساس - على المستوى العام - بخطأ هذا الوضع وخطورته في آن معا ، وتفضيله على التوجه نحو العرب ومفاهيم العروبة ، والذي كان موجوداً قبل الاحتلال .

إن هذه الظاهرة التي استجسدت بعد التحرير ، لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تدخل في سياق الغزو الثقافي أو الحضاري ، وذلك لانتفاء عنصر الإكراه من ناحية ، ولارتباطها بمفاهيم التطور والتمدن والرفق من ناحية أخرى ، بل وحتى التمرد من خلال الإحجاب بصورة البطل الطيب ، بعد أن سادت صورة «الأمريكي القبيح» فترة طويلة من الزمن .

التساؤل حول مدى استمرارية هذه الظاهرة يظل مشروها ، ولازماً . ولعل الإجابة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمدى التقدم الحاصل في العلاقات العربية - العربية التي نالها التصدع منذ اللحظة الأولى للغزو . إن مما يؤسف له أن السيادة قد أصبحت سيدة الساحة ، ولها السيادة على كل جوانب الحياة ، بما في ذلك الثقافة . هذا الوضع لم يكن في الماضي ، حيث كانت الثقافة تعمل - إلى حد كبير - بمعزل عن السياسة . أما في العصر الراهن فليس متيسراً على الثقافة أن تقلت من برائن السياسة .

البعب يقع على كاهل المثقفين لإحداث التغير المنشود في بنية البنيان الثقافي المائل ، وهو أمر ليس سهلاً ، بل تكتنفه العديد من المصاعب والعقبات بسبب المواقف اللاإنسانية التي اتخذها الكثير من المثقفين إبان أزمة الاحتلال العراقي للكويت . يضاف إلى ذلك حقيقة أن المثقف الكويتي - ومن وراءه المؤسسة السياسية والإعلامية ليس مستعداً لخوض «معركة» المواجهة مع الذات لكسر الحاجز النفسي . فالإحساس بالظلم والخدر وفقدان الإيمان بشعارات الماضي القريب ، وقد ساد النفوس ولا يزال ، ومن يقرر خوض المعركة - عليه أن يحسب حساب شعب كامل ، لا تزال نفسه جريحة ، وأبناء الكويت رهن الأمر الظالم ، والمثقف الكويتي جزء من هذا الشعب ، يفرح لفرحه ، ويحزن لحزنه . إن صدمة الاحتلال أكبر مما يتخيلها البعض ، ولعل هذا ما يزيد الوضع تعقيداً .

خلاصة القول، إن ظاهرة الإبدال الثقافي، أمر لا يمكن تجاهله ويحتاج إلى تضافر كل الجهود الشعبية والرسمية والأكاديمية للخروج من هذا الوضع الشاذ الذي لم يشهد له التاريخ العربي مثيلاً.

إن ما يحدث في الكويت لا يخرج عما قرره العلامة ابن خلدون في مقدمته الشهيرة «في أن المغلوب مولع أبداً بالافتداء بالغالب في شعاره وزيه ونحلته وسائر أحواله وهوائه».

خاتمة

لقد كان للمجتمع الكويتي القديم ثقافته الخاصة به، وإن اشترك مع بقية المجتمعات الخليجية في كثير من الظواهر العامة. لكن ظل المجتمع الكويتي متميزاً بسمتي التمدن المخالف للبداءة، والأثر البحري في الثقافة الاجتماعية - الشعبية، وذلك ما لا يمكن تجاهله عند دراسة المجتمع الكويتي في مرحلة ما قبل النفط. لكن على الرغم من طول الفترة الزمنية - نسبياً - التي سادت فيها تلك السمتين، خاصة فيما يتعلق بثقافة البحر، إلا أن المجتمع الكويتي سرعان ما تركها وراء ظهره وهو بسبيل التوجه نحو الحياة الجديدة، مجتمع الرفاه والتمدن الحديث، والاعتداد على «البر» بدلاً من «البحر». ومن الملاحظ أن الشعب الكويتي، والدولة الكويتية الجديدة، لم يبذلا أي جهد لتنمية هذه الثقافة، ولعل ذلك يعود إلى جملة من الأسباب التالية: انتفاء دور البحر في حياة الكويتيين بسبب تدهور مكانته الإنتاجية من صيد وطرص وسفر، فضلاً عن ارتباطه بالبروس والفقر والتعب والمخاطر. يضاف إلى ذلك عدم تجذره ثقافياً من جهة ارتباطه بالثقافة العربية بمعناها الشامل من شعر ونثر وأدب. وهذا يفسر التوجه الكويتي إلى الثقافة العربية لينهل من معينها، خاصة بعد التواصل المتسارع مع الدول العربية، خاصة مصر، في المجالات التعليمية والسياسية والاحتكاك الاجتماعي الناشئ عن تواجده الكثير من الإخوة العرب في الكويت وهي في خضم نهضتها الشاملة في الخمسينات.

بإيجاز، لقد تخطى الزمن «الثقافة الكويتية» التي تجسدت في الفن الشعبي والطقوس الخاصة بالبحر، والأزياء المحلية... إلخ. لكن نظراً لعدم قدرة هذه الثقافة على التلازم مع الواقع الجديد الذي خلقتة الثروة النفطية، فقد كان من الطبيعي أن تتوقف هذه الثقافة لتصبح مجرد ذكرى تتجدد كنوع من التواصل التاريخي مع الماضي والافتخار به أكثر.

إن نمو الدولة بمفهومها المؤسسي قد هيا الأضية المطلوبة والمناسبة لظهور مفاهيم جديدة في مجال الثقافة. ويمكن القول إن التصورات الرسمية قد تمهت للعمل في المجال الثقافي العربي الواسع. وليس خافياً الدور الهام الذي اضطلعت به المؤسسات الرسمية الكويتية خاصة وزارة الإرشاد والأنباء - وزارة الإعلام حالياً - في هذا المجال، ولبيصل اسم الكويت إلى كل ركن من أركان العالم العربي. وقد تطور هذا الدور خاصة بعد إنشاء المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. ولا خلاف أن هذا النشاط الرسمي قد أدى إلى بروز دور المثقف الكويتي، خاصة بعد تنامي التعليم وتطوره بكافة مستوياته.

إن التميز الثقافي الذي خلقتة المؤسسة الرسمية على المستوى العربي، وتنامي دور المثقف الكويتي على جميع الأصعدة، قد أصبح السمة الأساسية لواقع الثقافة في الكويت. هذه السمة البارزة التي سعى المحتل إلى تحطيمها منذ اللحظة الأولى للغزو. ولا خلاف أن الشعب العربي على امتداد الساحة العربية قد اعتد الحضور الثقافي للكويت بمجالاته وكتبه ومؤثراته... وعلى الرغم من ذلك كله، تمكنت المؤسسة الرسمية

بمساندة أبناء الشعب الكويتي، من إثبات هذا التواجد طويلاً مدة الاحتلال. أما بعد التحرير فالوضع الموضوعي ما لا يحتاج معه إلى بيان.

خلاصة القول، إن المجتمع الكويتي بمستوييه الشعبي، وال رسمي، حديثاً، كان متميزاً في المجال الثقافي، خاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار المساحة الجغرافية والتعدد السكاني المحدود جداً، وهو ما لم تقم به أية دولة تساويها في المساحة والتعداد.

الهوامش

- (١) انظر التفصيل في:
 - ١- ف. جوردن تشيلده، «نشأة الثقافة في أوروبا المهيبة»، تاريخ العالم، المجلد الثاني، ص ١٩٣-٢٣٨.
 - ٢- ر. س. كوني، «كيف وصلت الثقافة الإفريقية إلى روما»، تاريخ العالم، المجلد الثالث، ص ٤٠٦-٤١٦.
 - ٣) الموسوعة العربية الميسرة، المجلد الأول، ص ٢٨٤، ولويس دوللو، وثقافة الجمهور، ص ١٨-١٩.
 - ٤) لويس دوللو، مرجع سابق، ص ٢١-٢٠، ود. سامية حسن الساهاني، الثقافة والشخصية، ص ٣٠-٢٩.
 - ٥) Ency. of Philosophy, Vol. 1-2, Art (Culture).
 - ٦) لويس دوللو، مرجع سابق، ص ٢٤-٢١.
 - ٧) لويس دوللو، مرجع سابق، ص ٢٢-٢٣.
 - ٨) Grolier Academic Enly, Vol. 3, P. 384-385.
 - ٩) الساهاني، مرجع سابق، ص ٢٧.
 - ١٠) Ency. of Philosophy, Ltd (١).
 - ١١) لويس دوللو، مرجع سابق، ص ٣٠-٣١، ونجد الإشارة بهذا الصدد إلى تأثير منهج ناهلور حل من تبعه من العلماء من أمثال كلود ليفي شترلاوس في دراسته حول أواخر هنود الأمازون، «الوارث البيئية والثقافات المحفزة».
 - ١٢) انظر الحلقة الشاملة للثقافة العربية (١)، ص ٤١.
 - ١٣) د. فؤاد زكريا، خطاب إلى العقل العربي، كتاب العربي، ص ١٤.
 - ١٤) تقي الدين بن القيم، ص ٤٣-٤٤.
 - ١٥) الوثائق الرئيسية لإعلان مكسيكو بشأن الثقافة- مؤتمر اليونسكو للثقافة، مكسيكو، ٦ يوليو- ٦ أغسطس ١٩٨٢، نقلاً عن د. محمد البريحي، دوافع الثقافة ومستقبلها في أقطار الخليج العربي، الثقافة والتلف في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ص ٢٦٨.
 - ١٦) معجم العلوم الاجتماعية، مادة: ثقافة، ص ٢٠٠، د. علي عبدالرزاق الجاهلي، دراسات في المجتمع والثقافة والشخصية، ص ٧٨-٧٧.
 - ١٧) Grolier Academicency, Vol. 3, P. 384-85.
 - ١٨) د. ملكة ليهس، الثقافة وقلم الشباب، ص ١٣.
 - ١٩) Ency. Of Philosophy, Vol. 1-2, P.273.
 - ٢٠) الحلقة الشاملة...، مرجع سابق، ص ٤١.
 - ٢١) عبدالحمد سعيد، دراسات في علم الأجناس الثقافي، ص ٥٧.
 - ٢٢) د. سامية الساهاني، مرجع سابق، ص ٣٢-٣١.
 - ٢٣) نقلاً عن عبدالحمد سعيد، مرجع سابق، ص ٧٦، ٧٩.
 - ٢٤) ر. ديورانت، قصة الحضارة، المجلد الأول، الغاشي في ص ٥.
 - ٢٥) د. زكي نجيب محفوظ، «الحضارة وثقافة التقدم والتخلف»، ندوة أزمة التطور الحضاري في الوطن العربي، ص ٢٠-٢٣.
 - ٢٦) ر. ديورانت، مرجع سابق، ص ٣.
 - ٢٧) المرجع السابق، ص ٢٣-٢٢، ود. حنين مؤنس، الحضارة، ص ١٤-١٦.
 - ٢٨) د. حنين مؤنس، مرجع سابق، ص ٣٨٥-٣٨٦.
 - ٢٩) المرجع السابق، ص ٣٨٧.
 - ٣٠) د. علي لحيوت، «تكتال الثقافة العربية وبعض برامج التخطيط في المستقبل»، الحلقة الشاملة... (٣) القسم الثالث، ص ١٠٣٧.
 - ٣١) الحضارة، ص ٣٨٧.
 - ٣٢) نجد الإشارة إلى خلو كتاب «الثقافة والتلف في الوطن العربي» والصادر حديثاً (ديسمبر ١٩٩٢) عن مركز دراسات الوحدة العربية، من أي بحث حول مصطلح الثقافة عند العرب. انظر أيضاً د. فؤاد زكريا، مرجع سابق، ص ١٤-١٦.
 - ٣٣) محمد الدين محمد بن بطريق القيرواني، التاموس المحيط، ج ٢، مادة = حفر.

- (٣٤) د. سامية الساعاتي، مرجع سابق، ص ٧٨٥٧.
- (٣٥) أبو الحسن المازني، أحب الفتياء والذين، ص ١٣٢.
- (٣٦) المرجع السابق، ص ١٤٨.
- (٣٧) تقي الدين بن تيمية، السياسة الشرعية في إصلاح الراعي والرعية، ص ١٦١.
- (٣٨) د. سامية الساعاتي، مرجع سابق، ص ٦٨.
- (٣٩) القلمة، ص ٥٧.
- (٤٠) المرجع السابق، ص ٦٦١.
- (٤١) «الحضارة وقضية التقدم والتخلف»، مرجع سابق، ص ٢٣.
- (٤٢) نقلا عن لويس دوللو، مرجع سابق، ص ١٢٣.
- (٤٣) المرجع السابق، ص ٢٤.
- (٤٤) معجم العلوم الاجتماعية، مادة: متقنون.
- (٤٥) المرجع السابق.
- (٤٦) حمود أمين العام، «إشكالية العلاقة بين المتقنين والسلطة»، الفكر العربي، العدد ٥٣، السنة ٩، ص ١٢.
- (٤٧) المرجع السابق.
- (٤٨) حيد المالك التميمي، «بعض إشكاليات الثقافة والتنمية المظفة في مجتمع الخليج العربي المعاصرة، الثقافة والمتنق في الوطن العربي، ص ٣٠١. وكذلك الموسوعة السياسية، المجلد ١، مادة: انتلجسيا.
- (٤٩) مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ص ١٢٩، ١٣٢.
- (٥٠) انظر حل سبيل المثال:
- مركز دراسات الوحدة العربية، سلسلة كتب المستقبل العربي (١٠)، الثقافة والمتنق في العالم العربي.
- معهد الآباء العربي للعلوم الإنسانية، الفكر العربي، العدد الثالث والخمسون، السنة التاسعة ٣، المتنق والسلطة: تكامل الأدوار في ظل الديمقراطية.
- متنق الفكر العربي، سلسلة الحوارات العربية، الانتلجسيا العربية: المتنق والسلطة.
- د. طيب تيزني، حول مشكلات الثروة والثقافة في العالم الثالث: العالم العربي نموذجا.
- د. هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي.
- (٥١) د. حيد المالك التميمي، مرجع سابق، ص ٢٩٩.
- (٥٢) د. عبد الوهيبي، «واقع الثقافة ومستقبلها في أطوار الخليج العربي»، الثقافة والمتنق في الوطن العربي، ص ٢٦٩.
- (٥٣) انظر للمرجعين السابقين. ود. فؤاد زكريا، مرجع سابق، ص ٦١-٤. د. محمد حسن عيبدالله، الكويت والتنمية الثقافية العربية، عالم المعرفة ١٥٣.
- (٥٤) انظر حل سبيل المثال، د. محمد حسن عيبدالله، الحركة الأدبية والفكر في الكويت، الجزء الأول ١٩٧٣.
- (٥٥) عيبدالله زكريا الأنصاري، عهد الصكر: حياته وشعره، ص ١٩٧٩، ص ٢٢٤.
- (٥٦) انتهم، دهر مطرب البحارة حل ظهر السفينة، يصحهم في أسفارهم. ويلوم برأسع رفاقه الأزيال الشبية والغناء الشهي، كما يني قصائد العتاب والمحبة. وأصل الكلمة عربي (بينة): لفرق بالشه.
- انظر حمد عيبد السعيدان، الموسوعة الكويتية المختصرة، الجزء الثالث، مادة: هام ص ١٥٦٨، والمعجم الوسيط، مادة: هم.
- والتمصيل أكثر انظر د. حصة السيد زيد الرضاوي، أهالي البحر، ص ٢٨٧-٢٨٩.
- (٥٧) فالح حنظل، معجم الألفاظ العامية في دولة الإمارات العربية المتحدة، مادة: هام.
- (٥٨) د. محمد الريبي، الخليج ليس نفطا، ص ١٩٢.
- (٥٩) د. ب. ديكسون، الكويت وجزائرها، الجزء الأول، ص ١٨.
- (٦٠) د. عيبدالله العتيبي، المرجع السابق، ص ٩٤.
- (٦١) المرجع السابق، ص ٩٤-٩٦.
- (٦٢) المرجع السابق، ص ٩٨.
- (٦٣) أيوب حسني، مع كركياتنا الكويتية، ص ١٥٥-١٧٩.
- (٦٤) د. عيبدالله العتيبي، مرجع سابق، ص ١٠٠.
- (٦٥) د. حصة الرضاوي، وقد أبدعت الباحة إبداعا قيا في عرض وشرح كل ما يتعلق بالبحر وبنوره، خاصة قيا يتصل بالأهالي البحرية. وانظر أيضا د. نجلة عيبدالقادر جاسم لقناهي، د. بدر الدين الخصوصي، تاريخ صناعة السفن في الكويت وأنشطتها المختلفة.
- (٦٦) د. عيبدالله العتيبي، مرجع سابق، ص ١٢٦. وتعد قصائد مذكرات بحارة، المنظمة في ديوان الشاعر المرحوم عيبدالقنايز، النور في الداخل، غير داليل على التواجد الحز للبحر في وهي الإنسان الكويتي المعاصر.
- (٦٧) تفصيل أكثر انظر د. عبد الريبي، الخليج ليس نفطا، ص ١٩٩-٢١٢، د. محمد حسن عيبدالله، الكويت والتنمية الثقافية العربية، خاصة ص ٢٧٧-٢٧٥.

- (٦٨) د. محمد الرشيدي، المرجع السابق، ص ٢١٢.
(٦٩) د. عبد الله التميمي، المرجع السابق، ص ٣١٥٣٠٠.
(٧٠) د. فؤاد زكريا، المرجع السابق، ص ٥٧.
(٧١) المرجع السابق، ص ٦١.

المصادر العربية

- أبو الحسن الماوردي، أدب الدنيا والدين، تحقيق مصطفى السقا، ط٤، بيروت ١٩٧٨.
- أيوب حسين، مع زكريا كنا الكويتية، دار المسلسل، ط٤، الكويت ١٩٨٤.
- فلي الدين بن تيمية، السيادة الشرعية في إصلاح الراعي والرعية، ط٤، مصر ١٩٦٩.
- جمعية المحققين - جامعة الكويت، أزمة تطور الحضاري في الوطن العربي، الكويت أبريل ١٩٧٤.
- السير جون أ. هارتمن، تاريخ العالم، المجلدين الثاني والثالث، مكتبة النهضة المصرية، مصر د. ت.
- حسين موسى، الحضارة، سلسلة عالم المعرفة (١)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت د. ت.
- حصة السيد زيد الرضاوي، أغانى البحر، الكويت ١٩٨٣.
- حمد محمد السعيدان، الموسوعة الكويتية المختصرة، الجزء الثالث، ط٤، وكالة المطبوعات، الكويت ١٩٨١.
- د. سامية حسن السامالي، الثقافة والشخصية، بحث في علم الأجناس الثقافي، ط٤، بيروت ١٩٨٣.
- د. سعد الدين إبراهيم (محرر)، الاتكاجنسيا العربية: التقنون والسلطة، ط٤، حبان ١٩٨٨.
- صفوت كمال، مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي، ط٤، وزارة الإعلام، الكويت ١٩٧٣.
- د. طرب تيزيني، حول مشكلات الثورة الثقافية في العالم الثالث: الوطن العربي نموذجا، ط٤، دار دمشق، سورية د. ت.
- د. هيدالمحمد محمود سعد، دراسات في علم الأجناس الثقافي، مكتبة عبدة الشرق، القاهرة ١٩٨٠.
- هيد الرحمن بن خلدون، المقدمة، المجلد الأول، ط٤، بيروت ١٩٦٧.
- هيدالزاق الصبي، تأملات في الأدب والحياة، مكتبة الأمل، الكويت د. ت.
- هيدالله زكريا الأصباري، عواطف في عصر القمر، ط٤، ١٩٧٦.
- هيدالله زكريا الأصباري، عهد المسكر: حياته وشعره، الكويت د. ت.
- د. هيدالله الحضي، دراسات في الشعر الشعبي الكويتي، ط٤، الكويت ١٩٨٤.
- حل هيدالزاق الجلي، للمجمع والثقافة والشخصية، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٤.
- فالح مختار، معجم الأنفاظ الدامية في دولة الإمارات العربية المتحدة، وزارة الإعلام والثقافة، دولة الإمارات العربية د. ت.
- د. فؤاد زكريا، خطاب إلى الطفل العربي، كتاب العربي، الكتاب السابع عشر ١٥ أكتوبر ١٩٨٧.
- لويس دوللو، ثقافة الفردية وثقافة الجمهور، ترجمة عادل العراء، ط٤، منشورات عويدات، بيروت ١٩٨٢.
- د. محمد حسن هيدالله، الكويت والتنمية الثقافية العربية، سلسلة عالم المعرفة ١٥٣، الكويت ١٩٩١.
- د. محمد حسن هيدالله، الحركة الأدبية والفكرية في الكويت، الجزء الأول، رابطة الأحياء، الكويت ١٩٧٣.
- د. محمد الرشيدي، الخليل ليس لفظاً، شركة كاتمة للنشر، الكويت ١٩٨٣.
- محمد هاد الجباري، العصبية والدولة، ط٤، الدار البيضاء ١٩٧١.
- مركز دراسات الوحدة العربية، الثقافة والمثقف في الوطن العربي، ط٤، بيروت ١٩٩٢.
- معجم العلوم الاجتماعية، تصوير ومراجعة د. إبراهيم منكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥.
- المعجم الوسيط، مجموعة من المشرئين، ط٤، بيروت د. ت.
- معمد الآباء العربي للمعلوم الإنسانية، الفكر العربي، التقنون والسلطة: تكامل الأدوار في ظل الديمقراطية، أكتوبر ١٩٨٨، العدد ٥٣، بيروت د. ت.
- د. ملكة أباض، الثقافة وقيم للمجمع، منشورات وزارة الثقافة، سورية ١٩٨٤.
- للفظنة العربية للترجمة والثقافة والمعلوم، الخطة الشاملة للثقافة العربية ١، ٣، الكويت د. ت.
- موسوعة السياسة، المجلدين ١، ٤، ط٤، مؤسسة الدراسات العربية للنشر، بيروت ١٩٨٦.
- د. نجاة هيدالفاذر الجاسم، د. بدر الدين الخصومي، تاريخ صناعة السفن في الكويت وأنشطتها المختلفة، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت ١٩٨٢.
- د. ر. ب. هيسكو، الكويت وبنائها، الجزء الأول، ط٤، ١٩٩٠.
- هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ط٤، الدار للنسخة للنشر، بيروت ١٩٧٥.
- دل ديورانت، قصة الحضارة ١-٣، ترجمة د. زكي نجيب محمود، دار الجليل، بيروت ١٩٨٨.

المصادر الأجنبية

GROLIER ACADEMICENCY, vol 5
ENCYC. of Philosophy, vol. 1-2.
ENCYC of Britannica, Britannica Microbedia 3

الحركة الثقافية الكويتية

«خلفية تاريخية»

أحمد فخر

«لقد أمدت الفنون والآداب والعلوم الإنسانية الإنسان بنظرة عميقة شاملة للكون والحياة . . . وليس من الغريب أن تكون عصور النهضة الأدبية قد سبقت عصور الثورة الصناعية والثورة العلمية . . . وأكثر الشعوب تقدماً تقنياً هي أكثرها تقدماً ثقافياً».

عبدالعزیز حسین

يتميز أي واقع اجتماعي بثلاثة أبعاد أساسية: البعد الاقتصادي والبعد الاجتماعي والبعد الثقافي. وتتطور تلك الأبعاد بتطور الواقع الاجتماعي ذاته. وقراءة أي بعد من هذه الأبعاد لا يعني قراءته مستقلاً، بل أيضاً في ضوء علاقته بالبعدين الآخرين. وحتى ونحن نركز هنا على رصد أهم ملامح الحركة الثقافية الكويتية حتى مطلع السبعينيات، فإننا لا نتجاهل البعدين الآخرين، وإنما نقرأ هذه التطورات في سياقها الخاص. فالتعرف على هذا السياق شرط لا غنى عنه لفهم هذا الواقع الاجتماعي.

المخاض

ظلت حركة التغيير في حياة المجتمع الكويتي وثقافته حتى مطلع هذا القرن بطيئة الإيقاع ومحدودة النطاق، يؤثر فيها اتصال أبناء هذا المجتمع بالبلدان المجاورة، وبأسفارهم التجارية، البرية والبحرية. ويقول الأستاذ بدر خالد البدر «كانت البيئة الكويتية في ذلك الوقت محدودة، وغالبية الناس إما تمار أو ممن يركبون البحر في القووس والسفر، وبجانب ذلك كانت هناك فئة واعية. كما كان يزور الكويت أناس من الخارج مثل الشيخ رشيد رضا، صاحب مجلة المنار، والشيخ عبدالعزيز العالبي وغيرهما. أمني كانت هناك خيرة طيبة في البلد من أدباء وعلماء العالم العربي»^(١).

وكان من المنطقي أن تأتي الإشعاعات الأولى للثقافة و، الفكر من المدرسة، وكانت المدارس مفتقرة في مطلع هذا القرن على تعليم القرآن وعلى قراءة قيس من سيرة الرسول (ص) وكان عددها آنذاك قليلا لا يتجاوز خمس أو ست مدارس، وكانت المدرسة عبارة عن حجرة واحدة يجلس فيها التلاميذ على الأرض أما فراشها فكان من الحصير المصنوع من خوص النخل أو أعواد القصب، ويذكر الأستاذ عبدالرزاق البصير أن التعليم، في ذلك الحين، كان بعضه مختلطا بين الجنسين.

وظل التعليم على هذا الحال حتى مطلع هذا القرن. غير أن بشائر التغير بدأت في الظهور عندما بدأ الناس يدركون بالتدريج أن التعليم لا يبرز أن يبقى على هذا الوضع ولابد أن يتطور ليلائم حاجاتهم التي ازدادت مع اتساع حركة التجارة واتصالهم مع العالم الخارجي ومع تطلّهم إلى بناء مجتمع عصري.

وبجاءت الانطلاقة الأولى في ليلة مولد الرسول (ص) بتاريخ ١٢ ربيع الأول ١٣٢٨هـ (١٩١٠م)، عندما اجتمع نفر من أهل الكويت في ديوانية الشيخ يوسف بن عيسى القناعي لسراية قصة المولد النبوي الشريف. وفي هذا الاجتماع دعاهم الشيخ ياسين الطعيطاني إلى التعاون من أجل إنشاء المدارس «لتباعد عنا الآفة وخطرها ونخلص أبنائنا من ظلام الجهالة». وهكذا، «اندفع الناس للترفع بأقصى قوة، فاكتتبوا وجمعوا في تلك الجلسة وغيرها ما يقرب من ٧٨ ألف (روية)، وهو مبلغ كبير جدا بمقاييس ذلك الزمان» فتأسست المدرسة المباركية عام ١٩١٢، ثم تأسست بعدها بعشر سنين المدرسة الأهلية^(٢). كما وجدت مدارس أخرى أنشأها بعض المعلمين كمدرسة عبدالملك الصالح البيض، التي افتتحت حوالي ١٩٢٧ إثر خلافه مع بعض أعضاء هيئة التدريس في المباركية، غير أنها لم تدم طويلا، ثم أسس شعلان بن علي سيف الرومي، وهو أحد تلمذ اللؤلؤ في الكويت، مدرسة على حسابها الخاص أسماها مدرسة السعادة غير أن مصيرها لم يكن أفضل من مصير سابقتها.

وتجدر الإشارة هنا أيضا إلى أربع علامات فارقة ومضيئة في النصف الأول من هذا القرن. العلامة الأولى هي إنشاء أول مكتبة عامة في الكويت في عام ١٩٢٣ في ديوانية علي بن عامر باسم «المكتبة الأهلية». وقد حظيت باهتمام كبير في السنوات الأولى. لكن تزاحم الاهتمام بها في الفترة اللاحقة بين الحماس والفتور إلى أن ألحقت بإدارة المعارف تحت رعاية رئيس المعارف آنذاك الشيخ عبدالله الجابر الصباح، وحملت المكتبة اسما جديدا هو «مكتبة المعارف العامة»^(٣).

وكانت العلامة الثانية هي تكوين النادي الأدبي، الذي تأسس بعد تحرك قام به الشيخ عبدالله الجابر مع الأستاذ عبدالعزيز الرشيد وعبدالعزیز العبدساني، في عام ١٩٢٤^(٤). وكان لهذا النادي تأثير كبير على الحياة الثقافية في الكويت لأنه عرف الناس بيا للصحافة من أهمية. لكنه لم يعمر طويلا وانقرض عقده بعد فترة قصيرة.

أما العلامة الثالثة فهي صدور مجلة «الكويت»، التي أسسها وأصدرها الشيخ عبدالعزيز الرشيد عام ١٩٢٨. ومن المعروف أن بدايات الصحافة تقترن عادة بظهور المطبعة، لكن هذا التاريخ يسبق ظهور أول مطبعة في الكويت بعشرين عاما، وصحيح أن المجلة قد عانت الكثير، وكانت شهرية، وتوقفت بعد سنوات قليلة، لكن «المحاولة» - برغم هذا - لا تفقد دلالاتها، أو جزءا من هذه الدلالة^(٥).

وكانت العلامة الرابعة هي إنشاء إدارة المعارف عام ١٩٣٦، برئاسة الشيخ عبدالله الجابر الصباح. وهي الإدارة التي تحولت بعد ذلك إلى وزارة التربية، وقد تراكمت مع تشكيل الإدارة عدة خطوات أخرى تمثلت في تولي الإدارة لخشونة التعليم بدلا من الجهود الشعبية التطوعية، وفرض ضريبة حكومية للإلتحاق على التعليم ووصول أول مجموعة من المدرسين العرب للتدريس في الكويت، وإدخال مواد دراسية جديدة في مناهج المدرسة المباركية، وهي خطوات رمت إلى دفع عجلة التعليم في البلاد وتطويرة. ولم يكن في البلاد آنذاك سوى مدرستي المباركية والأحمدية شبه الرسميتين وبهما متفائة تلميذ ويدرس فيها ستة عشر مدرسا، وفي عام ١٩٣٧، فتحت مدرستان أخريان للبنين وأول مدرسة للبنات سجل بها ١٤٠ تلميذة وخمس معلمات.

وعرفت الكويت إلى جانب هذا عدداً من شيوخ العلم شملوا الكثير من الفقه والأدب والشعر، وكانت لهم بحالهم ومناقشتهم في الأمور الفقهية والأدبية. ولم يكونوا يقتصرن على تناشد الشعر القديم، بل كانوا يطربون للشعر الحديث من أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران ويحفظونه ويقلدونه. ومن هؤلاء عبدالعزيز الرشيد وعبدالمطيف النصف وخالد الفرج وأحمد البشر والشيخ عبدالله خلف والحاج سليمان الحداد والشيخ محمد بن جنديل وعبدالله المدساني وأحمد الفارس والشاعر الضريع صقر الشبيب والملا حسين بن عبدالله التركيت والشيخ عطية الأكري والشيخ عبدالله النوري وغيرهم. هؤلاء كانوا هم النخبة المثقفة في فترة الحرب العالمية الأولى وما بعدها. ولم تكن يتوسم تحلو من مكبات متواضعة، وإن يكن فيها العديد من الكتب القديمة والحديثة الهامة وبعضها مخطوط موروثة عن الآباء، وعلى أيدي هؤلاء، نبغ بعدهم عدد من الشعراء منذ العشرينيات، منهم فهد العسكر وعبدالجليل الطبطبائي ومحمد ملا حسين وآخرون عديدين^(٦).

وكانت الأربعينيات هي العقد الذي استمدت فيه الثقافة زخما أكبر، ويعود هذا في المقام الأول إلى النهوض الاجتماعي الذي حدث في أعقاب الحرب العالمية الثانية مترافقا مع استخراج النفط بكميات تجارية، بدءا من عام ١٩٤٧، وصعود حركة التحرر العربي. فقد اتسعت حركة الانتماء الثقافي بين الكويت والخارج أكثر من ذي قبل، وبدأ الأدباء والشعراء يتأثرون جليا بما يكتب في مصر والشام والعراق، وفي تلك الفترة أيضا بدأت إدارة المعارف في إرسال الطلاب للدراسة في الجامعات والمعاهد العليا في مصر. فبعد البعثة الأولى التي أرسلها المجلس التشريعي في عام ١٩٣٩ - ضمت عبدالعزيز حسين ويوسف مشاري البدر ويوسف عبدالله العمر وأحمد مشاري العدواني - جاءت البعثة الثانية التي أرسلتها إدارة المعارف في عام ١٩٤٠ وضمت ١٧ طالبا، ثم الثالثة في عام ١٩٤٥ عقب نهاية الحرب، وكانت أكبر البعثات وعددها ٦٥ طالبا، وتطلب التوسع المستمر في سياسة إرسال البعثات إلى القاهرة إنشاء مركز أو بيت ثقافي للطلبة الكويتيين فيها. وهكذا، أنشئ بيت الكويت في القاهرة عام ١٩٤٥، وتولى إدارته الأستاذ عبدالعزيز حسين، وهو البيت الذي شهد إنشاء أول رابطة لطلبة الكويت، حيث تحولت بعد ذلك إلى اتحاد طلبة الكويت. ثم تحول هذا البيت نفسه بعد ذلك إلى سفارة لدولة الكويت بعد إعلان الاستقلال، وفي تلك الآونة، تجمع الطلاب الكويتيون حول الثقافة وحول أستاذهم عبدالعزيز حسين. وكانت مجلة «البعثة» رمزا لهذا التجمع.

«فبعد مضي عام واحد على تأسيس هذا البيت، أصدر الأستاذ عبدالعزيز حسين مجلة (البعثة) فكانت صدى لأهالي الطلبة الشباب في القاهرة، ومجالاً لنشر آرائهم، ثم ما لبثت أن صارت عنواناً لكلمة الأدباء جميعاً في الكويت ومفتناً لإنتاجهم»^(٧).

ويرى الدكتور سليمان المسكري أن «مجلة البعثة كانت ليس فقط منبرا لتعريف العرب بالكويت وأداة للتواصل بين الطلبة المبعوثين والوطن الأم، بل أيضا مدرسة تخرج منها العديد من القادة الذين شغلوا بعد ذلك أهم مواقع المسؤولية في بلدهم... وكانت للمجلة لسان حال الطلبة الكويتية الجديدة الساعية إلى اللحاق بركب العصر وبناء دولة عصرية تحتل مكانة مرموقة على الصعيدين العربي والدولي»^(٨).

ويشير الدكتور محمد حسن عبدالله إلى أن مجلة البعثة لم تكن مجلة «مفترية»، بل كانت مجلة وطنية كويتية. وباستعراض الأقسام المحررة لمادتها، والموضوعات المثارة فيها، «منجد توازنا واضحا بين الانتماء الوطني للكويت، والاهتمام الخليجي، والإطار القومي العربي... وهذا يعني -فيها يعني- أن الرسالة الثقافية للكويت، أسبق في التصدير من الرسالة السياسية، وهذا ما يدل عليه ظهور مجلة البعثة (١٩٤٦) ثم صدور مجلة العربي (١٩٥٨)»^(٩).

الخمسينيات.. سنوات التفتح

كانت الخمسينيات هي سنوات التفتح.. تفتتح الكويت على نفسها وعلى العالم من حولها، فقد شهد هذا العقد «ثورة تعليمية» حقيقية قامت بها إدارة المعارف وجسدت كل طموحات التجربة الكويتية الفريدة الرامية إلى اللحاق بالقرن العشرين من خلال تحقيق نهضة شاملة في جميع المجالات، واعتمدت هذه الثورة التعليمية على ستة أعمدة رئيسية يمكن تلخيصها على النحو التالي:

- ١- المجانية التامة للتعليم.
- ٢- التوسع في تعليم البنات.
- ٣- التوسع في إرسال البعثات إلى الخارج.
- ٤- تعميم رياض الأطفال.
- ٥- الاهتمام بالملازم والمدرسين.
- ٦- ربط التعليم بالثقافة.

وقد أسفرت هذه الثورة عن حركة تعليمية وثقافية ساهمت في إرساء الدعامات الحقيقية للكويت الحديثة. وللدلالة على حجمها، تكفي الإشارة إلى أن العدد الإجمالي للطلبة قد قفز خلال هذا العقد من ٦٢٩٢ طالبا وطالبة في عام ١٩٥١ إلى ٤٠٢١١ طالبا وطالبة في عام ١٩٦٠ (أي تضاعف عددهم بمقدار سبعة أضعاف تقريبا في أقل من عشر سنوات). وكان عدد الطالبات في عام ١٩٥١ هو ١٧٧٢ طالبة، ووصل هذا الرقم في عام ١٩٥٩ إلى ١٥٢١٥ طالبة. وقفزت ميزانية التعليم خلال الفترة نفسها

عالم الفكر

من ٣٢ مليون روبية في عام ١٩٥٢ - ١٩٥٣ إلى حوالي مائتي مليون روبية في عام ١٩٥٩ - ١٩٦٠، وهو مبلغ كان يعادل حيتل أكثر من ١٠٪ من مجموع دخل الدولة^(١٠).

ولم يتعلّق بالثقافة، شهد هذا العقد تعاظما كبيرا في نشاط المكتبات العامة والمكتبات المدرسية، وشهد أيضا قيام عدد من المؤسسات التي كان لها أثر واضح على الحركة الثقافية، ومن أهم هذه المؤسسات دائرة المطبوعات (عام ١٩٥٥)، التي أصبحت فيما بعد وزارة الإعلام. ومن أهم أقسامها قسم التراث، وقد وضع هذا القسم خطة مبدئية لتحقيق مخطوطات التراث العربي ونشرها، وبدأ فعلا بتحقيق عدد من الدراسات الحضرية واللغوية ونشرها بدءا من عام ١٩٥٥. وهناك أيضا الإذاعة الكويتية، وبعض دور السينما، ومتحف الكويت، والرابطة الأدبية (١٩٥٨ - ١٩٥٩)، ومركز التراث الشعبي، وبعض الصحف والمجلات وعلى رأسها مجلة العربي (ديسمبر ١٩٥٨).

لكن المركز الرئيسي للإشعاع الثقافي في الخمسينيات كان في إدارة المعارف، فقد كان للإدارة ومديروها الأستاذ عبدالعزيز حسين نشاط ثقافي واسع على مختلف الأصعدة، وكان هناك إدراك عام فيها للعلاقة الوثيقة التي تربط بين التعليم والثقافة، باعتبار أن التعليم وحده لن يكفي للنهوض بالمجتمع إلا في سياق نهضة ثقافية واسعة تشمل كافة جوانب الحياة وكافة قطاعات المجتمع. ويقول الأستاذ عبدالعزيز حسين في هذا الصدد: «... في أثناء عملي مديرا لإدارة المعارف، كان اهتمامي الأول هو نشر الثقافة إلى جانب التعليم. وفي تصوري، أنا وزملائي في إدارة المعارف في ذلك الوقت، إن النهضة جزء هام من التربية والتعليم، واهتمامنا انصب على إقامة الأسابيع الثقافية في الكويت واستيعاب المفكرين العرب لإلقاء المحاضرات، وشمل اهتمامنا إصدار النشرات التربوية والمجلات الموسومة بالاحتفالات الثقافية في جميع المدارس وبدون استثناء، إلى جانب نشر التعليم بمعناه الصحيح، ووضع الكتب المناسبة للكويت». وقد تعاملت إدارة المعارف مع العملية التطبيقية باعتبارها جزءا لا يتجزأ من العملية التعليمية. وهو ما أدى بها إلى إدخال المسرح المدرسي ودروس الموسيقى والفنون التشكيلية إلى مناهج للكويت.

ويجربنا هذا إلى الحديث عن المواسم الثقافية. فقد بدأت إدارة المعارف منذ عام ١٩٥٥ في تنظيم موسم ثقافي سنوي كان يهدف إليه نخبة من مفكري الوطن العربي لإلقاء محاضرات علمية وأدبية متنوعة. وكانت هذه الندوات من أوائل الروافد التي نهلت منها أهل الكويت قبل انتشار الكتاب والصحيفة. ويؤكد الأستاذ حسن علي الدباغ أن رعاية الأستاذ عبدالعزيز حسين لهذه الندوات كانت سببا رئيسيا لنجاحها^(١١).

ونظرة سريعة على أسماء المشاركين في هذه الندوات تكفي للدلالة على عتقهم فاعلموا أن هؤلاء كانوا من النجوم الساطعة في سماء الفكر والثقافة في العالم العربي. ومن بين هذه الأسماء: علي سبيل المثال لالحصر، نجد أحمد زكي وإسمايل القباني وحسين فوزي وأمين الحولي وفتى الشاطبي وميخائيل نعيمة وقسطنطين زريق وأمينة السعيد وسليمان حزين وقنديل طوقان وعفيف الزركان وغيرهم الكثيرين. وتنبغي الإشارة هنا إلى أن زكي طليب قد زار الكويت للمرة الأولى في عام ١٩٥٨ في إطار الموسم الثقافي الرابع حيث حضر مرتين من المسرح، وقدم عرضا على مسرح ثانوية الشويخ. وأصبح الجدول في محاضرته

حول أهمية المسرح وصواب أو خطأ أن يقوم الرجال بأدوار النساء . وكان هذا كله إيداناً بتكوين الفرق المسرحية المتعددة بعد ذلك بعامين فقط . وكان آخر هذه المواسم هو الموسم الخامس الذي انتهى في أوائل ربيع ١٩٥٩ ، وكانت إدارة المعارف تجمع محاضرات كل موسم وتشرها في كتاب^(١٢) .

ويقول الدكتور سليمان العسكري «إن إدارة المعارف كانت تسعى من خلال هذه المواسم الثقافية إلى إنعاش الحياة الثقافية في الكويت ، لكنها كانت ترمي من ورائها أيضاً ، وربما بالدرجة الأولى ، إلى تعميق معرفة العرب ، خاصة مفكرهم ، بالكويت . ونجحت في ذلك إلى أبعد الحدود . فقد كانت هذه المواسم بداية علاقة لم تنقطع أبداً بين الكويت وهؤلاء المفكرين . وعلى سبيل المثال ، عاد الأستاذ أحمد زكي إلى الكويت في أواخر عام ١٩٥٨ ليؤسس ويرأس تحرير مجلة العربي . وعاد إليها زكي طلبات خبيراً مسرحياً ليؤسس أول فرقة مسرحية على أسس علمية ، وعاد إليها سليمان حزين وقسطنطين زريق عضوين في لجنة خبراء ثلاثية - إلى جانب البروفيسور إيفور جنتنجر - الأستاذ بجامعة كامبريدج - لوضع دراسة لإنشاء جامعة الكويت . وعاد إليها كثيرون آخرون أساتذة في جامعتها أو مشاركين في مؤتمراتها أو كتباً في صحافتها» .

كان الهدف إذن هو تحويل الكويت إلى مركز إشعاع حضاري ومنازة ثقافية وسط العالم العربي ، وفي هذا السياق ، استضافت معارف الكويت في ديسمبر ١٩٥٨ المؤتمر الرابع للأدباء العرب ، الذي نظم بمشاركة وفود ست عشرة دولة عربية في ثانوية الشويخ . ومن الأشياء ذات الدلالة - كما يقول الدكتور العسكري - «إن الكويت الصغيرة الطامعة هي التي استضافت المؤتمر بعد المواسم الثلاث العريقة في الثقافة العربية ، أي القاهرة ودمشق وبيروت . وفي ديسمبر ١٩٥٨ أيضاً ، صدر العدد الأول من مجلة العربي ، أوسع المجلات العربية انتشاراً . ويقول الدكتور محمد حسن عبدالله إن الكويت أعلنت من خلال هذين الحدثين - الثقافيين - عن ميلادها السياسي (قبل ثلاثة أعوام تقريباً من الإعلان الرسمي للاستقلال السياسي في ١٩/٦/١٩٦١) . وهما إعلان طموحان يحتاجان ، على حد تعبيره ، إلى سعة الأفق أكثر مما يحتاجان إلى سعة المال ، ويدلان على الوعي الاستراتيجي بمتطلبات المستقبل العربي والأسلوب الأمثل لخدمته ، أكثر مما يدلان على التلهف على الدعاية الوقتية والسطحية وتأليف الأصدقاء»^(١٣) .

وهناك ظاهرة شهدت الخمسينيات لم تكن معروفة من قبل ، وهي تأسيس الأندية الثقافية الاجتماعية النشطة . ففي عام ١٩٥١ ، تأسس نادي المعلمين ، الذي أصدر مجلة الرائد الشهرية في عام ١٩٥٢ ، ثم الرائد الأسبوعية في عام ١٩٥٤ . وتأسس في عام ١٩٥٢ أيضاً النادي الثقافي القومي ، وبدأ يصدر مجلة الإيوان الشهرية في عام ١٩٥٣ ، ثم مجلة «صدى الإيوان» ، وكانت سياسية أدبية .

وعلى مستوى الصحف والمجلات ، أصدر أحمد السقاف وعبدالحاميد الصانع في الفترة نفسها تقريباً مجلة كاظمة ، كما أعاد يعقوب عبدالعزيز الرشيد إصدار مجلة «الكويت» ، إلا أنها توقفت عن الصدور بعد فترة قصيرة . واشترك أحمد العدواني وحمد الرقيب في إصدار مجلة البعث في ١٩٥١ ، وكانت شهرية ، إلا أنها توقفت عن الصدور بعد ثلاثة أعداد فقط . وفي عام ١٩٥٥ ، صدرت مجلة الاتحاد الشهرية ، وهي لسان حال رابطة طلبة الكويت في القاهرة . وفي ١٩٥٦ ، صدرت مجلة الفجر ثم مجلة الشعب .

وتجدر الإشارة إلى أن الكويت بدأت أيضا في الخمسينيات تشارك في أعمال عدد من المنظمات الثقافية العربية والدولية . ومن هذه المنظمات اللجنة الثقافية التابعة لجامعة الدول العربية ، ومكتب التربية الدولي (جنيف) ومنظمة اليونسكو (قبلت الكويت في هذه المنظمة كعضو مشارك في عام ١٩٥٨ ثم كعضو كامل العضوية في عام ١٩٦٠).

الستينيات . . سنوات الإزهار

إذا كانت الخمسينيات هي سنوات التفتح ، فإن الستينيات هي بلا شك سنوات الإزهار . حيث تجاوز دور الكويت في حركة الثقافة العربية مرحلة الاستقبال والتلقي ليدخل مرحلة الأخذ والعطاء والمشاركة . ويتطلب رصد التطورات التي حدثت في مرحلة الستينيات مساحة تتجاوز بكثير حجم هذا الفصل . لكننا سنكتفي هنا برصد بعض هذه التطورات التي تعتبر علامات فارقة في مسيرة الثقافة الكويتية .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الستينيات قد شهدت الانطلاقة الحقيقية للمحركة المسرحية الكويتية . حيث تولى إنشاء الفرق المسرحية . فأشهرت فرقة المسرح العربي في ١٠/١٠/١٩٦١ ، ومسرح الخليج في ١٩/٥/١٩٦٣ ، والمسرح الكويتي في ١٢/٧/١٩٦٤ ، والمسرح الشعبي في ٢٩/٧/١٩٦٤ . وتأسست جمعية الفنانين الكويتيين في ١٤/٧/١٩٦٣ .

وتولت الدولة أمر تقديم العون إلى هذه الفرق المسرحية ، التي بدأت تقدم أعمالا مسرحية متباينة الجودة ، مؤلفة محليا أو مترجمة أو مقتبسة أو عربية . واستدعت الدولة خبراء لبحث موضوع النهوض بالمسرح في الكويت ، وكان من نتائج الدراسات التي وضعوها قيام معهد الدراسات المسرحية في عام ١٩٦٥ ، وهو على المستوى الثانوي . وظل قائما إلى أن حل محله المعهد العالي للدراسات المسرحية ، ومدة الدراسة فيه أربع سنوات بعد الثانوية العامة ، في عام ١٩٧٣ .

وشهدت هذه الفترة تطورا في وسائل الإعلام . فجلّى جانب التلفزيون ، الذي افتتح في أوائل الستينيات وأخذت برامجه تنافس برامج الإذاعة وتستقطب اهتمام الجمهور ، ظهر عدد من الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية وبعض المجلات الشهرية التي تعنى بشئون الثقافة وتنشر المقالات الأدبية والقصص القصيرة والقصائد لأدباء وشعراء كويتيين وعرب . وظهرت في هذه الفترة أيضا بعض الأعمال المسرحية والقصصية لعدد من الشباب الواعد ، كما ظهرت بعض الدراسات النقدية .

وشهدت الستينيات أيضا إشهار رابطة الأدباء في ١٣/١/١٩٦٥ وصدر العدد الأول من مجلته الشهرية «البيان» في أبريل عام ١٩٦٦ . وفتحت هذه المجلة صفحاتها للأقلام الشابة ، وقامت بدور هام في التعريف بالنشاط الأدبي في الكويت ، وفي الأجزاء الأخرى من العالم العربي ، كذلك قامت الرابطة بتنظيم الكثير من المحاضرات والندوات واللقاءات الأدبية .

وقدمت الجمعيات المهنية التي تكونت في الستينيات إسهامات هامة في إثراء الحياة الثقافية في الكويت . ومنها على سبيل المثال لا الحصر الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية ، ورابطة الاجتماعيين ، وجمعية المحرّفين ، وجمعية المعلمين ، ونادي الاستقلال . . إلخ .

وأخذت وزارة الإعلام في نشر كتب التراث المحققة. وشرعت في ذلك الحين في تحقيق ونشر قاموس «تاج العروس». وأنشأت وزارة الإعلام معهد الموسيقى على المستوى الثانوي (وتحول بعد ذلك إلى معهد عال للدراسات الموسيقية على غرار المعهد العالي للدراسات المسرحية). وأنشأت وزارة التربية المتحف العلمي في الفترة نفسها.

لكن الحدث الثقافي الأبرز في سنوات السبعينيات كان افتتاح جامعة الكويت في عام ١٩٦٦. وكما أعطى التوسع في التعليم في الخمسينيات زخماً للحركة الثقافية في ذلك الوقت، فإن تأسيس الجامعة، وما ارتبط بها من اتساع حركة الإبتعاث إلى الخارج، أعطى أبعاداً جديدة لهذه الحركة أسهم فيها بعض الذين تخرجوا من الجامعة وبعض من عادوا من دراساتهم العليا في الخارج للعمل فيها، وقد تحولت الجامعة خلال فترة قياسية إلى مشارك مؤثر في الحياة الثقافية بمعناها الأوسع عملياً وعربياً. ونكتفي هنا بالإشارة إلى الدوريات الثقافية الهامة التي تصدر عن الجامعة وتوزع في سائر أنحاء العالم العربي، مثل مجلات العلوم الاجتماعية، وحولية كلية الآداب، والمجلة العربية للعلوم الإنسانية، والمجلة التربوية، ومجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، ومجلة الحقوق، ومجلة الشريعة والدراسات الإنسانية، والمجلة العربية للعلوم الإدارية.

السبعينيات... سنوات الإثارة والنضوج

إذا كانت الخمسينيات هي سنوات التفتح، والستينيات هي سنوات الإزهار، فإن السبعينيات هي سنوات الإثارة والنضوج. فقد شهدت الحركة الثقافية في مطلع السبعينيات ازدهاراً ثقافياً حقيقياً. حيث تم تأسيس المعهد العالي للدراسات المسرحية والمعهد العالي للدراسات الموسيقية. وخرج إلى النور عدد من أهم الإصدارات الثقافية في المنطقة العربية، ومن بين هذه الإصدارات سلسلة المسرح العالمي الشهيرة التي بدأت وزارة الإعلام في إصدارها في مطلع عام ١٩٧٠. وقدمت عدداً كبيراً من المسرحيات العالمية قام بترجمتها مترجمون أكفاء.

وفي العام التالي، شرعت وزارة الإعلام أيضاً في إصدار المجلة الفصلية «عالم الفكر». وهي مجلة فكرية رفيعة المستوى تنشر أبحاثاً ودراسات مفصلة حول مختلف القضايا والموضوعات الفكرية التي تهم القارئ المثقف^(١٤).

وشهدت السبعينيات كذلك ظهور عدد من دور النشر الكويتية التي قامت بنشر عدد كبير من المؤلفات الهامة لكتاب كويتيين وغير كويتيين. كما تحولت الجامعة إلى مركز للإشعاع الثقافي بإصداراتها المتنوعة من كتب ودوريات، كمجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، وحولية كلية الآداب ومجلة العلوم الاجتماعية ومجلة العلوم الإنسانية، وكلها إصدارات ذات مستوى علمي وفكري رفيع. وتوسعت الصحف اليومية كذلك في إصدار الملاحق الثقافية والفنية. لكن الحدث الثقافي الأهم الذي شهدته الكويت، وربما على مستوى العالم العربي، في السبعينيات هو ميلاد المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أحد أكبر المؤسسات الثقافية العربية.

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . . نهاية مرحلة وبداية مرحلة

أشرنا فيما سبق إلى الازدهار الذي شهدته الثقافة في مطلع السبعينيات . وقد وصل الزخم الثقافي في هذه المرحلة إلى مستوى بات من الضروري معه وضع استراتيجية محددة تحكم توجهات الجهود الضخمة التي كانت تبذل في مختلف المواقع على الساحة الثقافية الكويتية . لكن مفهوم التخطيط الثقافي كان آنذاك غائبا عن هذه الساحة . ويرتبط مفهوم التخطيط الثقافي على نحو وثيق بمفهوم التنمية الثقافية . وليس مقصودا بالتخطيط الثقافي هنا أن تعمل الدولة على فرض فهمها الخاص للثقافة على الشعب أو تقرر للمجتمع قيمه الجاهزة . فالتخطيط الثقافي لا يتصل بالثقافة ذاتها ، وإنما يتصل بالوسائل التي يمكن أن تنشر بها الثقافة والتي تكفل للناس المشاركة فيها وهو يعني تحديد مسؤوليات الدولة وعملها في الحقل الثقافي وتكامل هذا العمل مع الجوانب الاقتصادية والاجتماعية . ومن هنا جاءت الحاجة إلى وجود هيئة تابعة للدولة تسعى إلى تهيئة أنسب الظروف للإبداع الثقافي والفني والأدبي دون أية قيود وتنمية النشاطات الثقافية على نطاق واسع بحيث تنحصر لكل فرد إمكانية التعبير عن نفسه وأن تصبح الثقافة حقا لكل إنسان مثلها في ذلك مثل التعليم والصحة والعمل^(١٥) .

وفي هذا الإطار ، جاء إنشاء المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بداية لمرحلة جديدة وتعبيرا عن طموح جديد للرسالة الثقافية الكويتية ودور جديد قدر لها أن تلعبه على الساحتين المحلية والعربية .

ومثله في ذلك مثل كل الصروح العظيمة ، كانت البدايات الأولى للمجلس حدثا يندو في مظهره متواضعا . ففي مطلع السبعينيات ، أثار الفنانون الكويتيون عددا من المطالب ، من بينها تعديل لائحة الأجور ، التي بقيت على حالها زمتا طويلا ، على الرغم من تغير الظروف . وهو ما حدا بسمو الشيخ جابر الأحمد الصباح ، أمير البلاد الحالي وولي العهد ورئيس مجلس الوزراء آنذاك ، أن أمر ، في ٢٩ / ٣ / ١٩٧٢ ، بتشكيل لجنة مكونة من الأساتذة عبدالعزيز محمود ، ويعقوب الغنيم ، وأحمد العدواني ، وعبد السعوي ، وعبد النشمي ، وأحمد باقر ، وعبد العزيز المقرج ، وسليمان الشطي ، وعيسى العصفور ، وخليفة القطان وغازي السلطان بهدف بحث سبل النهوض بالحركة الفنية والثقافية في البلاد^(١٦) .

وتم اختيار اللجنة لتمثل مختلف قطاعات الفن والمسرح والفنون التشكيلية والثقافة بصورة عامة . وقسمت هذه اللجنة نفسها إلى أربع لجان فرعية كل لجنة اهتمت بدراسة موضوع محدد :

- ١ - لجنة المسرح والسينما .
- ٢ - لجنة الموسيقى والتراث الشعبي .
- ٣ - لجنة الفنون التشكيلية .
- ٤ - لجنة الثقافة العامة .

وأجرت هذه اللجان تقييما ومسحا شاملا للواقع الثقافي والفني في البلاد . واتصلت بالعديد من المهتمين بالحركة الفنية والثقافية ، سواء كانوا من الكويتيين أو من أساتذة الجامعات والكفاءات الثقافية

العربية الموجودة في الكويت. وقامت أيضا بترجمة عدد من الدراسات التي أصدرتها منظمة اليونسكو حول السياسات الثقافية في أقطار مختلفة ثم تولت تمحيص وفحص كل هذه الحصيللة وغربلتها للخروج بتوصيات من شأنها أن تساهم في النهوض بالحركة الثقافية والفنية بما يتلاءم مع واقع الكويت في تلك المرحلة. وفي ١١/٢٩/١٩٧٢، اجتمع أعضاء اللجنة مع سمو ولي العهد وقدموا إليه التقرير الذي تضمن توصيات اللجنة^(١٧).

توصيات اللجنة

اشتمل التقرير على نوعين من التوصيات^(١٨). أولاً، خطة عاجلة لإصلاح ما هو قائم حالياً، وثانياً خطة أجلة تنفذ على عدة سنوات.

ومن أهم التوصيات الأجلة التي طرحتها اللجنة للنهوض بالحركة الفنية والثقافية في البلاد:

١- إنشاء مجلس وطني للثقافة والفنون على أساس أن يضم كفاءات مختلفة لوضع سياسة ثقافية تشرف عليها وتنفذها. ويعني هذا المجلس بالأمور التالية: توفير المنابع الثقافية والفنية والفكرية التي يمكن أن نهل منها وإيجاد المناخ الثقافي الذي يساعد على تذوق ما ينتج بتدريب الحس الجمالي واكتساب المعرفة اللازمة، ويعمل بالتالي على خلق عمل فني جيد بتشجيع حركة التأليف والترجمة والنشر وتوفير المتاحف الفنية المختلف والمتخصصة وإيجاد مكتبة قومية والعمل على إصدار موسوعة مختصرة عامة أو موسوعات متخصصة مختصرة.

٢- الاهتمام بجعل الكويت مركزاً ثقافياً متقدماً والسعي إلى أن يكون المركز الأول في ميدان الدراسات العلمية والتاريخية والفنية في الخليج العربي، وإيجاد فهرس لكل ماصدر ويصدر في هذه الموضوعات من كتب وأبحاث والاهتمام بالتراث ومحاولة إيجاد مركز للمخطوطات.

٣- إعطاء الترجمة أولوية خاصة بترجمة الكتب التي تتناول أصول المعرفة البشرية والتراث الإنساني والكتب التي نعملنا مواكبين لروح العصر وتمكننا من استيعاب الحضارة الحديثة وتوضيح للترجمة خطة لاختيار هذه الكتب واختيار المترجمين الأكفاء.

٤- إحداث جائزة باسم الكويت على غرار جائزة نوبل تعطى لصاحب أحسن إنتاج فكري أو فني أو علمي في العالم العربي أو لأحسن بحث مقدم من أجنبي يتناول المنطقة. ويحرص على اختيار أعضاء لجنة التحكيم والترشيح ويتم تسليم الجائزة باحتفال رسمي تحت رعاية صاحب السمو.

٥- إقامة المهرجانات العلمية والأدبية والفنية واستخدام الفرق الموسيقية والاهتمام بمعارض الفنون والكتب المحلية والأجنبية وإقامة المهرجانات الفنية المختلفة.

٦- الاهتمام بإقامة مسرح شعبي ومتحف يصبح صالة عرض دائمة ومكتبة دائمة والشروع في إعداد الأجهزة الفنية والبشرية اللازمة لهذه المؤسسات الثلاث.

٧- إقامة عدد من المراكز الثقافية في مختلف أرجاء البلاد على أن يضم المركز مكتبة وقاعة للعرض السينمائي وصالة لعرض الأعمال الفنية وغرفة للاستماع للموسيقي وغرفة لإجراء البحوث الفنية والعلمية.

عالم الفكر

٨- العناية بثقافة الطفل بتوفير البرامج المفيدة والكتب المناسبة والعمل على سرعة تنفيذ مشروع إنشاء مدينة للملاهي حديثة ونموذجية تضم مسرحاً للتراث.

٩- السعي لوضع التشريعات الخاصة بحماية حقوق التأليف والإبداع الفني.

١٠- تبني فكرة التفريغ الجزئي للفنانين والأدباء لإنتاج أعمال فنية وأدبية وقيمة والسعي إلى أن يسند إلى الفنان عمل يتصل بثقافته وفنه وكذلك توفير البعثات الدراسية للفنانين.

١١- إنشاء أربع دور عرض للفرق المسرحية تصلح لأن تكون في الوقت ذاته مقرات لهذه الفرق وإنشاء صالة ومقر لجمعية الفنون التشكيلية ومقر لجمعية الفنانين الكويتية.

١٢- تدعيم الحركة المسرحية والدراسات المسرحية وإنشاء مسرح قومي وفرقة قومية للتمثيل وتقديم المعونات المالية والجوائز وإجراء المسابقات في التأليف المسرحي وطبع النصوص المسرحية والاهتمام بالمسرح المدرسي ودعم فرق المسرح الحالية.

١٣- الاهتمام بشئون السينما واستصدار التشريعات واللوائح التي تحمي الجمهور من الاستغلال التجاري وإعادة النظر في الوضع الاحتكاري القائم لشركة السينما ووضع مشروع لنادي السينما.

١٤- العناية بالموسيقى ورعاية الفنان وزيادة الاهتمام بالتربية الموسيقية المتخصصة وتكوين فرقة موسيقية قومية.

١٥- العناية بالفنون الشعبية وتطوير مركز رعاية الفنون الشعبية الحالي والعمل على إنشاء مدينة للتراث الشعبي تضم كل ما يتصل بتاريخ البلاد وثقافتها من تراث شعبي على مختلف صوره وتكوين فرقة قومية للفنون الشعبية.

١٦- العناية بالفنون التشكيلية وإقامة المعارض والمتاحف الفنية وزيادة الاهتمام بالنواحي الفنية في المدارس وإنشاء معهد للفنون يضم قسمين الأول للدراسة النظامية والثاني قسم حر لتنمية الملكات الفنية والجاهزة ورعاية الفنانين التشكيليين.

١٧- السعي لإنشاء قناة ثقافية في التلفزيون لفترة بث خاصة في الإذاعة لتقديم البرامج الثقافية والفنية الرليعة.

١٨- التعاون مع الجهات المختصة من أجل المحافظة على جزء من الكويت القديمة وصيانتها ولتجميل مدينة الكويت وضواحيها بإيجاد أماكن ترويح وإنشاء تماثيل وفنادق ونواقر، الخ.

ويتضح من النظرة الأولى على هذه التوصيات أنها كانت عبارة عن خليط غير متجانس من المطالب الأكثية الضيقة والهدوم الثقافية الأصيلة والتطلعات الأقرب إلى الأحلام. لكنها تعكس في نفس الوقت الطموحات الهائلة لتلك الحركة الثقافية الفتية.

وبعد أن رفعت اللجنة توصياتها إلى سمو ولي العهد، الذي عرضها بدوره على مجلس الوزراء، وحتى تكون الدراسة كاملة من كافة الوجوه، رأى المجلس أن يجتمع الأستاذ عبدالعزيز حسين، وزير الدولة

لشئون مجلس الوزراء آنذاك، مع أعضائها لمناقشة كافة هذه التوصيات. ويعد اجتماعات متواصلة، رفع الأستاذ عبدالعزيز حسين مذكرة إلى مجلس الوزراء بهذا الخصوص^(١٩).

ويقول الأستاذ أحمد المدوني، أول أمين عام للمجلس، إن اللجنة بعد أن أثبتت أعمالها «... رفعت تقريرها إلى سمو ولي العهد، فأحال التوصيات إلى مجلس الوزراء، وبعد دراستها أحيلت إلى الأستاذ عبدالعزيز حسين وزير الثقافة لاتخاذ الخطوات اللازمة. وكان ضمن اقتراحات اللجنة إنشاء لجنة للثقافة والفنون والآداب»^(٢٠).

ويقول الأستاذ عبدالعزيز حسين «لقد كانت بادرة سمو ولي العهد ورئيس مجلس الوزراء بضرورة مواكبة النهضة الفنية والأدبية والثقافية في البلاد للعصر الذي نعيشه بادرة هامة جداً وذلك لأنها (أي النهضة) تشكل عنصر الحياة في تقدم البلاد وأزدهارها وهي بمثابة مقياس لأزدهارنا الحضاري في كافة المجالات ومن هذا المنطلق جاءت هذه البادرة لتكون الحجر الأساسي لهضمتنا. وعندما كلفني سموه وإخواني في المجلس بمطابقة التوصيات التي رفعتها اللجنة المؤقتة لتطوير الفنون كان القصد التعرف عن قرب إلى وجهة نظر الأعضاء في اللجنة حول كافة التوصيات، وبعدها رفعت إلى مجلس الوزراء مذكرة خاصة بتشكيل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب»^(٢١).

وهكذا، أطلع مجلس الوزراء في جلسته التي انعقدت يوم الأحد ٤/٣/١٩٧٣ برئاسة سمو ولي العهد ورئيس مجلس الوزراء على المذكرة المقدمة من الأستاذ عبدالعزيز حسين بشأن الخطوات التنفيذية لتوصيات اللجنة المؤقتة لدراسة متطلبات النهوض بالحركة الفنية والمسرحية في البلاد، وبعد المناقشات، أقر المجلس ما جاء في المذكرة من توصيات ومن بينها إنشاء مجلس وطني للثقافة والفنون والآداب ملحق بمجلس الوزراء^(٢٢).

وبعد الإعلان عن الموافقة على قيام المجلس، حسم الفرح الأوساط الثقافية والفكرية والفنية في الكويت. وفي ١٢/٣/١٩٧٣، استقبل سمو ولي العهد وفداً من الفنانين والأدباء الذين قدموا لشكر سموه على قرار مجلس الوزراء بإنشاء مجلس للثقافة والفنون والآداب. وفي هذا اللقاء، ألقى الأستاذ عبدالرزاق البصير كلمة باسم الأدباء والفنانين عكست حمق هذا الفرح. حيث أكد على أن «قرطبة والقاهرة والبصرة والكوفة لم تزل مكانتها في تاريخها الأدبي إلا لأنها عنت بالثقافة والفنون والآداب... والكويت ستكون بعد ظهور هذا المجلس مزاراً يحج إليها الباحثون من عرب وغير عرب لأن العالم أصبح علماً صغيراً متحركاً... إن كثيراً من المعالم المادية قد اندثرت وانمحت أما المعالم الفكرية والثقافية فإنها باقية على مر الدهور»^(٢٣).

وقد بوش العمل فوراً في وضع اللبنات الأساسية لهذا الصرح. وبدأ الأستاذ عبدالعزيز حسين تمهيد الطريق أمام مسيرة المجلس بوضع الملامح الأساسية لدور المجلس وتشكيله، وفي مطلع أبريل ١٩٧٣، وقع الاختيار على الأستاذ أحمد مشاري المدوني ليشغل موقع أول أمين عام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. وسرعان ما انخرط الرجال في نشاط مغموم من أجل خروج المجلس إلى النور.

ورغم وضوح الرؤية لدى الرائدتين الكبيرتين، إلا أنه من الملفت للنظر أن هذه الفترة قد شهدت تباينا شديدا في التصورات المتعلقة بدور المجلس داخل الأوساط الثقافية والفنية في الكويت. وبينما نظر إليه البعض باعتباره مكسبا حققه الفنانون وينبغي أن يكون بالتالي منبرا للإعلام راية الفن ولرعاية الفنانين والدفاع عن مصالحهم وتعزيزها، رأى فيه البعض الآخر فرصة تاريخية يتعين عدم إهدارها يمكن أن تؤدي إلى بناء صرح عظيم للثقافة والفنون والآداب في الكويت يجند المنطقة العربية بأسرها. ويتضح كلا الموقفين بجملة في ندوتين عقدتا في هذه الفترة. الندوة الأولى نظمها مجلة عالم الفن، لسان حال جمعية الفنانين الكويتية، وشارك فيها محمد السنوسي وعبدالعزیز المقرج وسليمان الشطي وعبدالله خريبط وصقر الرشود وحسين الصالح الحداد ومنصور المنصور ومحبيب العبدالله ولبيل العثمان وألطف العيسى^(٢٤). ونظمت الندوة الثانية مجلة البيان، لسان حال رابطة الأدباء في الكويت، وشارك فيها سليمان العسكري وخليفة الوقيان وسليمان الشطي وعبدالعزیز السريع وسليمان الخليلي^(٢٥). فبينما ركز المشاركون في الندوة الأولى على قضايا ذات طابع مطلبي أساسا بالإضافة إلى المهوم المتباينة للفنانين والأدباء، طرحت الندوة الثانية قضايا أبعد نظرا وأكثر عمقا.

لكن الصورة كانت شديدة الوضوح عند الأستاذ عبدالعزیز حسين. فهو يقول «يستكون المجلس من أمين عام متفرغ مع جهاز إداري، وأعضاء يمثلون الاتجاهات الفكرية المتقدمة في البلد، وهذا المجلس سيلحق بمجلس الوزراء ليكون بمثابة الهيئة الاستشارية لمجلس الوزراء بشئون الثقافة والفنون والآداب»^(٢٦).

وعندما وجه له أحد أعضاء البرلمان سؤالا حول أسباب إنشاء المجلس وأهدافه، ولماذا لم تهتم الدولة بدلا من هذا المجلس بمجلس أهل للتكنولوجيا أو لرعاية الفضائل ومكارم الأخلاق، قال الأستاذ عبدالعزیز حسين في رده:

«يعني المجلس بشئون الثقافة والفنون والآداب. ويعمل على تنمية وتطوير الإنتاج الفكري وإثرائه، وتوفير المناخ المناسب للإنتاج الفني والأدبي... أما قيام مجلس أهل للتكنولوجيا، فالتكنولوجيا بمفهومها البسيط هي التطبيقات العلمية للنظريات والاكتشافات العلمية في مختلف ميادين العلم. وقد تم إنشاء كلية للعلوم بجامعة الكويت، كما يتم إنشاء معهد الكويت للأبحاث العلمية. وكلا الجهتين- الجامعة والمعهد- يعنى بالدراسات والبحوث العلمية، ويشرف على كل منها مجلس عال يهتم بالتكنولوجيا والبحث والتطبيق العلمي مما يعني عن إنشاء مجلس آخر لهذا الغرض».

«وهناك تكامل بين العلم بمفهومه الخاص والمعرفة بشكلها العام. فالعلم فرع من فروع المعرفة البشرية، ولا يمكن قيام علم دون معرفة شاملة للكون والحياة. ولقد أمدت الفنون والآداب والعلوم الإنسانية الإنسان بنظرة عميقة شاملة للكون والحياة، ومن ثم فليس من الغريب أن تكون عصور النهضة الأدبية قد سبقت عصور الثورة الصناعية والثورة العلمية. ومن نافلة القول أن يقال إن أكثر الشعوب تقدما ثقافيا هي أكثرها تقدما تقنيا».

«أما إنشاء مجلس أهل لرعاية الفضائل ومكارم الأخلاق فالذي نعرفه أن من أكبر الدوافع للتمسك بالفضائل ومكارم الأخلاق الأدب الرفيع والفن الرفيع والتذوق الرفيع لثمار المعرفة البشرية. فهذه الأمور نسهم بشكل مباشر وغير مباشر في تكوين الشخصية الخلقية الإنسانية للمواطن.

عل أن غرس مكارم الأخلاق لا ينشأ من قيام مجلس أهل لها، وإنما غرسها يبدأ في البيت والمسجد والمدرسة والنادي والشارع الخ... ونحن حريصون على أن ينشأ أبناءنا حسب أصول التربية العربية الإسلامية، وهي قائمة على قاعدتين هما الحرية والمسئولية كما يقرها القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة.

إن الكويت بإنشائها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب تستأنف تقاليد عربية إسلامية كان لها أثرها الضخم البعيد في حضارة الإنسان، فاهتمام العرب بشئون الفنون والآداب لا يقل، إن لم يزد في بعض جوانبه، حل كل الحضارات التي عرفها الإنسان^(٢٧).

وفي ١٧/٧/١٩٧٣، صدر المرسوم التاريخي بإنشاء المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. وقد حددت المادة الثانية من المرسوم أهداف المجلس فيما يلي:

يعنى المجلس بشئون الثقافة والفنون والآداب ويعمل في هذه المجالات على تنمية وتطوير الإنتاج الفكري وإثرائه، وتوليد المناخ المناسب للإنتاج الفني والأدبي، ويقوم باختيار الوسائل لنشر الثقافة، ويعمل على صيانة التراث والقيام بالدراسات العلمية فيه. ويسعى إلى إشاعة الاهتمام بالثقافة والفنون الجميلة ونشرها وتذوقها كما يعمل على توثيق الروابط والصلات مع الهيئات الثقافية العربية والأجنبية. ويضع خطة ثقافية تستند إلى الدراسات الموضوعية لاحتياجات البلاد.

وحددت المادة الثالثة من المرسوم الأميري أهم مجالات عمل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب فيما يلي:

- أ- مسح الواقع الثقافي وجمع البيانات عن مجهودات الهيئات المختلفة فيما يتعلق بأوجه النشاط.
- ب- إجراء دراسات دورية مستفيضة حول المجهود المبذول والذي يمكن أن يبذل لنمو الثقافة وازدهارها وتقدم الآداب والفنون ووضع مايلزم لذلك من المشروعات والخطط.
- ج- إصدار المؤلفات والمعاجم والفهارس وجميع الوثائق والإسهام في نشر الإنتاج الفكري الجيد المكتبر والمترجم والاهتمام بالتبادل الثقافي والمشاركة في المعارض والمؤتمرات والمهرجانات والندوات الثقافية والفنية.
- د- تحديد مقاييس الجودة في مختلف نواحي الإنتاج الفكري والفني والمحلي ووضع أسس المسابقات والإسهامات والمكافآت المتعلقة بهذا الإنتاج.

هـ- إنشاء جوائز تمنح عن أحسن إنتاج علمي في الثقافة والفنون والآداب.

وكذلك إنشاء جوائز خاصة باسم الكويت تمنح عن إنتاج عربي ممتاز، وأخرى تمنح عن إنتاج عالمي يسهم في تقدم الحضارة الإنسانية ويكون متصلاً بالكويت أو بالوطن العربي.

كان ميلاد المجلس إذن إلهاداً بنهاية مرحلة تاريخية اتسمت بها الجهود الثقافية بالتنوع وتعدد الجهات القائمة عليها، وبميلاد مرحلة جديدة لعبت فيها الدولة الدور الرئيسي في عملية التنمية الثقافية، حيث كانت رعاية الدولة للثقافة والمتقنين سمة أساسية من سمات الكويت الحديثة، ولم تكن أبداً مرتبطة باهتمام طارئ أو ظرفي استثنائي، وأن هذه الرعاية تجاوزت المتقف الكويتي لتشمل المثقف العربي أينما كان.

المواش

- (١) المكتبة المركزية للدولة في حسين عمار، من إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٦.
- (٢) من كلمة افتتاحها الأستاذ عبدالرزاق البصير خلال الزيارة التي قام بها ولد من ريلة أدباء الكويت للمغرب في صام ١٩٧٠، مجلة البيان الكويتية، عدد يوليو ١٩٧٠.
- (٣) المكتبة المركزية في حسين عمار.
- (٤) ثقافة الكويت قبل وبعد الاستقلال، السياسة الكويتية، ١٩٧٥/٢/٢٥.
- (٥) د. محمد حسن عبدالله، الكويت والتنمية الثقافية العربية، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٥٣.
- (٦) عبدالعزيز حسين وحلم التنوير العربي، مجموعة دراسات، للمرحوم د. سليمان العسكري، دار سعاد الصباح (١٩٩٥)، من دراسة للدكتور شاكر مصطفى بعنوان «عبدالعزيز حسين والحلم العربي».
- (٧) خالد سمود الزيد، أدباء الكويت في قريتين، إصدار شركة الريمان للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٩٨١.
- (٨) عبدالعزيز حسين وحلم التنوير العربي، مرجع سابق، دراسة للدكتور سليمان العسكري بعنوان «رحلة في عقل وإد تثير».
- (٩) الكويت والتنمية الثقافية العربية، مرجع سابق.
- (١٠) عبدالعزيز حسين وحلم التنوير العربي، دراسة الدكتور سليمان العسكري، مرجع سابق.
- (١١) المصدر نفسه.
- (١٢) الكويت والتنمية الثقافية العربية، مرجع سابق.
- (١٣) عبدالعزيز حسين وحلم التنوير العربي، دراسة الدكتور سليمان العسكري، مرجع سابق.
- (١٤) لا تزال تصدر بانتظام كل من سلسلة المسرح العالمي ومجلة عالم الفكر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- (١٥) عبدالعزيز حسين وحلم التنوير العربي، دراسة الدكتور سليمان العسكري، مرجع سابق.
- (١٦) كتاب «عبدالعزيز حسين وحلم التنوير العربي»، مرجع سابق، مقال للدكتور خليفة الوقيان بعنوان «عبدالعزيز حسين... في من الانطباعات من شخصية عظيمة».
- (١٧) مجلة الحفصي، عدد ١/٨/١٩٧٤.
- (١٨) اليلقة، عدد ٤/١٢/١٩٧٢.
- (١٩) التزامنا، بقدر الإسكان، بالنص الحرفي لتوصيات اللجنة، راجع المصنف المعلق يوم ١٩٧٢/١١/٣٠ والأيام التالية له.
- (٢٠) مجلة الكويت، عدد ١١/٣/١٩٧٣.
- (٢١) حديث أدل به الأستاذ أحمد المدلولي لمجلة الرائد ونشر يوم ١٩٧٣/٨/٩.
- (٢٢) حديث أدل به الأستاذ عبدالعزيز حسين لمجلة الفن ونشر يوم ١٩٧٣/٣/١١.
- (٢٣) صحيفة الوقس، عدد ١٩٧٣/٣/٥.
- (٢٤) المصدر نفسه.
- (٢٥) مجلة الفن، عدد ٦/٥/١٩٧٣.
- (٢٦) مجلة البيان، عدد ١/٧/١٩٧٣.
- (٢٧) حديث الأستاذ عبدالعزيز حسين مع مجلة الفن، مرجع سابق.

النادي الثقافي القومي وتنمية الثقافة السياسية في المجتمع الكويتي

د. فلاح عبدالله الجديري

المقدمة

من أبرز مؤسسات المجتمع المدني التي ظهرت في الكويت في أوائل الخمسينات من هذا القرن «النادي الثقافي القومي»، الذي كان له دور هام في تاريخ الكويت الثقافي والسياسي الحديث. تهدف هذه الدراسة إلى بحث الدور الريادي الذي اضطلع به «النادي الثقافي القومي» في تنمية الثقافة السياسية في المجتمع الكويتي خلال فترة زمنية معينة تبدأ عام ١٩٥٢، وهو عام تأسيس «النادي الثقافي القومي»، وتنتهي عام ١٩٥٩، وهو العام الذي تم فيه حظر جميع الأنشطة الثقافية في الكويت. وسوف تركز هذه الدراسة على الخطاب السياسي «النادي الثقافي القومي» ودوره في تنمية الوعي السياسي بالقضايا القومية والديمقراطية، التي تمثلت في محاربة الاستعمار والمصالح الغربية والحركة الصهيونية والتيار الشيوعي وقيام التنظيمات الاجتماعية والإصلاح الإداري وقيام مجالس تمثيلية والعمل على إقرار دستور للبلاد وانتخاب مجلس تشريعي. وسوف تركز هذه الدراسة كذلك على مدى الاستجابة الشعبية للخطاب السياسي «النادي الثقافي القومي»، وكيف تأثر المجتمع الكويتي بهذا الخطاب السياسي الذي بشر به «النادي الثقافي القومي» منذ بداية الخمسينات من هذا القرن، ومدى انعكاسه على المؤسسات الرسمية وغير الرسمية.

الأوضاع الاجتماعية والثقافية قبل ظهور الأندية الثقافية

ظل المجتمع الكويتي يعاني من التخلف الفكري والثقافي والسياسي كما هو حال معظم المجتمعات العربية التي ظلت فترة طويلة من الزمن تعيش في حالة سكون وأوضاع متخلفة نتيجة هيمنة الدولة العثمانية على معظم أجزاء الوطن العربي مما ألقى بظلاله على الجوانب الفكرية والثقافية والسياسية التي اتسمت بالتخلف. وعلى الرغم من ذلك ساهمت عدة عوامل في تطور الحياة الثقافية والفكرية والسياسية في الكويت، والتي نتيجة لذلك أدت إلى ظهور الأندية الثقافية في الكويت، ومن هذه العوامل التطور الذي حدث للتعليم. حيث إنه بعد الحرب العالمية الأولى، التي تزامنت مع بداية حركة النهضة العربية، تم افتتاح المدرسة المباركية عام ١٩١٢، وهي أول مدرسة في الكويت تسير على النهج التعليمي الحديث، حيث كان التعليم في السابق مقصوراً على الكتاتيب التي اضطلعت بتحفيظ القرآن وتعليم القراءة والكتابة وبعض المسائل الحسابية البسيطة. ثم تبع ذلك افتتاح المدرسة الأهلية للنشأة الوطنية ومدرسة السعادة ومدرسة الأحمدية. وكانت جميع هذه المدارس تعني بتدريس التعليم الحديث. وقد التحق معظم الطلبة الكويتيين بهذه المدارس. وفي نهاية الثلاثينيات من هذا القرن، افتتحت الحكومة الكويتية العديد من المدارس، وتزايد عدد المدرسين من الوافدين العرب من مصر وسوريا والعراق وفلسطين ولبنان، ووصل عدد هؤلاء مع نهاية الأربعينيات من هذا القرن إلى ٢٢٢ مدرساً.^(١)

في عام ١٩٢٤ خرجت أول بعثة تعليمية من الطلبة الكويتيين للدراسة في العراق حيث التحق هؤلاء بكلية الأعظمية. وفي عام ١٩٣٨ التحق عدد آخر من الطلبة بالدراسة في دار العلوم في بغداد. وفي منتصف الأربعينيات، وصل عدد الطلبة المبعوثين إلى العراق ومصر ولبنان وسوريا إلى ٥٨ طالباً. وقد تأثر هؤلاء بحركة الانبعاث الفكري في هذه البلدان، وأصبح هؤلاء الفئة المثقفة في المجتمع الكويتي فيما بعد، كما لعبوا دوراً كبيراً في المساهمة في تطور الأوضاع الفكرية والثقافية والسياسية في المجتمع الكويتي، واستطاعوا أن يربطوا المجتمع الكويتي مع المجتمعات العربية التي شهدت حركة فكرية لإحياء أجداد العرب. من خلال عصر النهضة العربية التي ظهرت في مصر وفي بلاد الشام تأثر الكويتيون برجال الإصلاح المتنورين مثل جمال الدين الأفغاني والإمام محمد عبده وعبد الرحمن الكواكبي. وفي الفترة ١٩١٠-١٩٢٧ قدم عدد من رجال الإصلاح، الذين دعوا إلى تحديث الفكر الإسلامي والانفتاح على العلوم الحديثة، مثل رشيد رضا وعبد العزيز الثعالبي وعبد الشقيطي وحافظ وهبة إلى الكويت. وعلى يد هؤلاء تم إدخال الأفكار الحديثة إلى المجتمع الكويتي حيث شارك بعضهم في التدريس في المدرسة المباركية.^(٢) ومن أبرز من تأثر من الكويتيين برجال الإصلاح العرب الشيخ عبدالعزيز الرشيد، الذي قام بزيارات عديدة شملت أندونيسيا والمدينة والقاهرة واستنبول، والتقى هناك بعدد من رجال الإصلاح العرب. واستقر عبدالعزيز الرشيد بعد ذلك في القاهرة حيث مكث فيها عدة سنوات. وهناك تمكن من التعرف على الأدباء والساسة المصريين، وتزامنت إقامته في القاهرة مع حركة الإصلاح الإسلامية التي تزعمها الإمام محمد عبده، حيث تأثر عبدالعزيز الرشيد كثيراً بهذه الحركة الإصلاحية وأصدر بعد ذلك عدداً من المجلات الثقافية والأدبية مثل «التوحيد» و«الحق»

والكويتي والعراقي». وفي عام ١٩٢٨ أصدر عبدالعزيز الرشيد «مجلة الكويت» التي تصدت للأفكار الرجعية ونشر الأفكار الإصلاحية التي تدعو إلى الانفتاح على عصر النهضة. وشارك عدد من رجال الإصلاح العرب مثل شكيب أرسلان وشيد رضا ومحمد الألوسي وعبدالقادر المغربي وعبدالعزیز الثعالبي في نشر بعض مقالاتهم في «مجلة الكويت». وكذلك ساهم عبدالعزيز الرشيد بنشر العديد من المقالات في «مجلة الهلال» و«مجلة الشورى»^(٣). وبعد توقف «مجلة الكويت» أصدر الطلبة الدارسون في الجامعات المصرية «مجلة البعثة» التي صدرت عن «بيت الكويت» في القاهرة في عام ١٩٤٦، وأشرف على تحريرها الأستاذ عبدالعزیز حسين والأستاذ عبدالله زكريا الأنصاري. ولعبت «مجلة البعثة» دورا كبيرا في تطور الحياة الفكرية في الكويت. وفي عام ١٩٤٨ صدرت «مجلة كاظمة» والتي أشرف على إصدارها الأستاذ أحمد السقاف وعبدالحاميد الصانع. ونشطت «مجلة كاظمة» بنشر المقالات التي تدعو إلى إصلاح الأوضاع السياسية والاجتماعية في الكويت. كما انتقدت «مجلة كاظمة» كذلك الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين. وبسبب كل ذلك أقدمت السلطة على إغلاق «مجلة كاظمة» وفصل رئيس تحرير المجلة من عمله^(٤). وظلت بعدها الكويت دون جرائد ومجلات وتوقفت الحياة الفكرية والثقافية حتى مطلع الخمسينيات.

تأثرت الفئة المثقفة من الشباب الكويتي بالحركات السياسية التي شهدها الوطن العربي منذ بداية العشرينات من هذا القرن. وعلى أثر ظهور جمعية «تركيا الفتاة» التي حاولت اتباع سياسات تركية الوطن العربي، والتي لاقت مقاومة من الزعماء العرب اللذين رفعوا شعار القومية العربية واستقلال البلدان العربية عن الدولة العثمانية والذهوة لقيام دولة عربية واحدة وإحياء أمجاد العرب والتراث العربي، ظهر العديد من الجمعيات والأحزاب العربية في كل من سوريا ومصر والعراق ولبنان وفلسطين التي طالبت بالاستقلال السياسي. وبعد فشل الثورة العربية الكبرى بقيادة الشريف حسين وأنصار الدولة العثمانية، أصبحت البلدان العربية أمام مستعمر جديد تمثل في بريطانيا وفرنسا، اللذين حلا محل الأتراك واضطهادها واستعمارها. وعلى أثر نقض بريطانيا اتفاقها مع الشريف حسين، شهدت أجزاء الوطن العربي عددا من الانتفاضات والثورات ضد الوجود البريطاني والفرنسي. ففي سوريا تزعم صالح على انتفاضة جماهيرية ضد الفرنسيين في جبل العلويين، وفي العراق اندلعت ثورة العشرين بعد الاحتلال البريطاني للعراق مباشرة، واندلعت ثورة ١٩١٩ في مصر ضد البريطانيين، وشهدت الأراضي الفلسطينية منذ بداية الثلاثينيات انتفاضات جماهيرية ضد الوجود الصهيوني في فلسطين. ومن هنا بدأ الشباب الكويتي يتأثر بالدعوات التي تنادي إلى توحيد الوطن ومحاربة الاستعمار الغربي والحركة الصهيونية حيث شكلت أول لجنة مناصرة للشعب الفلسطيني في نضاله ضد الحركة الصهيونية وسميت بـ «لجنة أكتوبر» التي قامت بجمع التبرعات وعقد اجتماعات تضامنية مع الشعب الفلسطيني. وردا على تقرير «بل» المتعلق بتقسيم فلسطين، شكل الشباب الكويتي لجنة تحمل اسم «شباب الكويت» أرسلت العديد من البرقيات لمجلس العموم البريطاني وعصبة الأمم المتحدة ووزير المستعمرات البريطاني والمقيم السياسي البريطاني في الكويت احتجاجا على تقسيم فلسطين. ودعت «لجنة شباب الكويت» زعماء الحركة الوطنية الفلسطينية مثل أمين الحسيني ومحمد علوية باشا وفكري البارودي لزيارة الكويت.^(٥)

نشأة الأندية الثقافية في الكويت

يمكن القول إن نقطة البداية لظهور الأندية الثقافية ترجع إلى عام ١٩٢٤ عندما نجح عدد من الشباب المتعلم في تأسيس «النادي الأدبي». وكان من أبرز مؤسسي النادي الأستاذ خالد العدساني، وترأس النادي الشيخ عبدالله الجابر الصباح، أحد شباب الأسرة الحاكمة، وانتسب إلى عضويته أكثر من مائة عضو.^(٦) وأقام النادي عددا من المحاضرات العلمية الأدبية المتنوعة، كما استقبل عددا من الأدباء والمفكرين العرب، مثل الشيخ رشيد رضا صاحب مجلة المنار. ولاقت نشاطات «النادي الأدبي» الثقافية صدى في المجتمع الكويتي. وكان طابعها سياسيا حيث تأثر أعضاء النادي بالحركة السياسية في مصر. وكانت تدور داخل أروقة النادي نقاشات حول «حزب الوفد» و«الحزب الوطني». وتأثر أعضاء النادي بزعاء الحركة الوطنية المصرية مثل مصطفى كامل وسعد زغلول وصدي يكن باشا وثروت باشا. كذلك تأثر أعضاء النادي بالتداعيات التي وجهها قاسم أمين وهدي شعراوي وصفيّة زغلول المتعلقة بحقوق المرأة المصرية، كما كان للصحافة المصرية تأثير على الاتجاه السياسي للنادي الأدبي.^(٧) ولم يستمر نشاط «النادي الأدبي» فترة طويلة حيث أغلق بعد سنوات قليلة من افتتاحه ويبدو أن السلطة السياسية أخذت تتضايق من الأطروحات السياسية بما يشكل خطرا عليها بسبب التطور الثقافي والسياسي في المجتمع الكويتي.^(٨)

بعد مرور أحد عشر عاما على إغلاق «النادي الأدبي» شهد المجتمع الكويتي أول حركة سياسية قادتها «الكتلة الوطنية»^(٩)، التي كانت تهدف إلى الإصلاح السياسي في نظام الحكم. ونجحت «الكتلة الوطنية» في انتخاب أول مجلس تشريعي في الكويت. وتم افتتاح «نادي كتلة الشباب الوطني» بعد تشكيل مجلس الأمة التشريعي في يوليو عام ١٩٣٨. وكانت من أهداف «نادي كتلة الشباب الوطني» الإيذان بالقومية العربية، ووحدة الوطن العربي، واعتبار الكويت جزءا من الأمة العربية، والسعي لنشر الثقافة العربية في المجتمع الكويتي. وقد بلغ عدد أعضاء النادي أكثر من ٣٠٠ عضو. وكان من أبرزهم أحمد زيد السرحان (رئيس مجلس الأمة الثاني عام ١٩٦٧) ومحمد البراك، وجاسم الصقر (نائب حالي في البرلمان)، ومشاري هلال المطيري، وأحمد بشر الرومي، وعبدالله الطيف صالح العتيان. وقام «نادي كتلة الشباب الوطني» بدور كبير في تعميق فكرة القومية العربية في نفوس الكويتيين، وبث فكرة الوحدة العربية، وتحريك الشعور القومي العربي، ومساندة الشعب الفلسطيني في كفاحه ضد الحركة الصهيونية والاستعمار البريطاني. واستضاف النادي عددا من زعماء الحركة الوطنية الفلسطينية، مثل أمين الحسيني ومحمد حلوة باشا وفكري البارودي. وبعد القضاء على الحركة الإصلاحية عام ١٩٣٩، وحل المجلس التشريعي، أغلق «نادي كتلة الشباب الوطني» وحظر نشاطه^(١٠).

بعد إغلاق «نادي كتلة الشباب الوطني»، شهدت البلاد ركودا شمل الجوانب السياسية والثقافية والفكرية، ولكن في منتصف الأربعينيات ازداد عدد الطلبة الذين بدأوا يلتحقون بالجامعات والمعاهد العليا في القاهرة وبيروت وعواصم أخرى، والذين تأثروا تبعا لذلك بالواقع السياسي والثقافي والفكري في هذه البلدان. وبدأ هؤلاء الطلبة بإجراء الاتصالات فيما بينهم من أجل تأسيس «نادي ثقافي» في الكويت. وبشارك في هذه الاتصالات مجموعة من الطلبة الدارسين في بيروت والقاهرة ومجموعة من المثقفين في الكويت. وقد تكونت مجموعة بيروت من الدكتور أحمد الخطيب (نائب في البرلمان حاليا)، ومروّق فهد المروّق، وعبدالله

عالم الفكر

يوسف الغانم. أما مجموعة القاهرة فقد تكونت من عبدالرحمن الحال، وعبدالرزاق العدواني، وعادل ثنيان، وخالد العيسى، وعبد الرقيب، وقاسم المشاري، ومرزوق الخالد. وتكونت مجموعة الكويت من يوسف إبراهيم الغانم، وعبدالله زكريا الأنصاري، وعبدالرزاق أمان.^(١١) وانطلقت فكرة تأسيس «نادي ثقافي» في الكويت من الطلبة الدارسين في بيروت. وكانت أهداف النادي المقترح من قبل هؤلاء تتركز على:^(١٢)

١- إنشاء نادٍ ثقافي يضم الشباب الكويتي من أجل تداول الآراء والمناقشات وقيام محاضرات أدبية واجتماعية وعلمية.

٢- إصدار جريدة وإنشاء مكتبة.

٣- تأليف فرق رياضية.

٤- إجراء تمثيلات مسرحية.

واستمرت تحركات هؤلاء في البداية بالسرية خوفاً من انكشاف أمرهم للسلطات. وفي هذا الصدد تقول إحدى الرسائل المتبادلة بين مجموعة بيروت ومجموعة القاهرة «طالما اشتاق شباب الكويت المثقف إلى وسيلة يظهر فيها ما يجالنج ضباطه من حب للخدمة الوطنية تنشر الثقافة وتخلق مجالاً للمناقشات الأدبية العلمية وإحياء الحركة الرياضية... ولابد لمن يريد النجاح في أي عمل ما من الاتكال على توحيد جهود الشباب المتنور إلى الهدف المنشود. فكان من اللازم أن نتكاتف إزاء هذا المشروع القيم. بعد أن لسنا رغبة الشباب الملحة للقيام بعمل حاسم يدف إلى لم شتاتهم وتوجيه قواهم الكامنة رأينا أن نكون وإياكم الحافز لذلك. وكخطوة أولى كتبنا إلى بعض من نقج بهم من الشباب في الكويت بهذا الشأن كي يتضح مدى استعداد الشباب هناك للمساهمة في هذا المشروع وقد راعينا التنظيم والتكتم والتروي كخطوة أولى لذلك، أملنا من ذلك إنشاء نادٍ ثقافي».^(١٣)

سمعت هذه المجموعات الطلابية إلى الاتصال ببعض الشخصيات الكويتية التي لها مكانتها عند السلطة الحاكمة لتسهيل أمر تأسيس النادي. حيث تذكر لنا إحدى الرسائل التي بعثتها مجموعة بيروت إلى مجموعة الكويت عن الخطوات الضرورية التي يجب أن تتخذها، وهي «الحصول على شخصية أو شخصيات لها مكانتها كي تكون صلة بيننا وبين السلطة الحاكمة لتسمح لنا بإعلان النادي رسمياً وهذه الخطوة ضرورية لتخوف الشباب هناك كما لسنا ذلك ولا يخفى عليكم الحالة الراعنة هناك».^(١٤) ومن أجل هذا الغرض سمعت هذه المجموعات الطلابية والشباب المثقف في الكويت بالاتصال يوسف أحمد الغانم وخليفة الغانم وعبدالله الملا ونصف اليوسف النصف. وتنجحت للمجموعات الطلابية في بداية الأمر. وحصل هؤلاء على الإذن بتأسيس النادي بعد الاتصالات التي أجراها يوسف الغانم مع حاكم الكويت الشيخ أحمد الجابر.^(١٥) حيث فقد هؤلاء اجتماعاً في ديوان عبدالله زكريا الأنصاري. ووافق المجتمعون على برنامج النادي وعلى تسميته بـ «النادي الثقافي في الكويت»، وانتخب المجتمعون من بينهم ستة أشخاص كأعضاء للهيئة الإدارية للنادي مكونة من أحمد بشر الرومي، وصالح عبدالملك، وفهد الدويري، وعبدالرزاق العدواني، ومرزوق الفهد، وعبدالله زكريا الأنصاري. وأعطيت الرئاسة الفخرية للشيخ عبدالله الجابر الصباح غير أن النادي لم يستمر لفترة طويلة - حيث حصلت خلافات بين المؤسسين أدت إلى انتهاء «النادي الثقافي في الكويت».^(١٦)

ويدعو أن السبب الحقيقي وراء عدم نجاح النادي هو تخوف المقيم البريطاني من تأسيس نادٍ ثقافي بعد التجربة التي مرت بها الكويت أثناء وجود «نادي كتلة الشباب الوطني».

بعد وفاة الشيخ أحمد الجابر الصباح عام ١٩٥٠، تسلم الشيخ عبدالله السالم الصباح الحكم (١٩٥٠-١٩٦٥)، وشهدت فترة حكمه نوعاً من الانفراج السياسي من خلال السياسة الليبرالية التي اتبعها، حيث وافق على السماح بتأسيس الأندية الثقافية والرياضية. ففي عام ١٩٥١ تم تأسيس «نادي المعلمين»، واستغل هؤلاء الشباب هذه الفرصة وتقدموا بطلب لتأسيس نادٍ رياضي سمي «النادي الأهلي». ويقول عبدالرزاق أمان، أحد مؤسسي «النادي الأهلي» وهو في نفس الوقت كان يتولى رئاسة النادي:

«قبل تأسيس «النادي الأهلي» فكرنا أن يكون نادياً سياسياً. ولكن لو قدم الطلب على أساس نادٍ سياسي سوف يرفض الطلب فوراً لأن السلطة في ذلك الوقت تحرم العمل في السياسة. وعلى هذا الأساس طالبنا بنادٍ رياضي من أجل موافقة السلطة».^(١٧) وعلى الرغم من أن ترخيص النادي حصر نشاطه في المجال الرياضي، كما يتبين من القانون الأساسي «وأنه لا يجوز لكافة الأعضاء في النادي المناقشة في القضايا السياسية أو الاشتغال بها»،^(١٨) على الرغم من هذا إلا أن «النادي الأهلي» استضاف عدداً من المفكرين والساسة العرب، مثل الدكتور محمد صلاح الدين وزير الخارجية المصري الأسبق، ومحمد العشماوي وزير التعليم المصري الأسبق، ومحمد الغليبي زعيم الحركة الوطنية في تونس، وألزيم الجزائري البشير الإبراهيمي. وكانت المحاضرات المتعلقة بالدين الإسلامي التي يلقيها هؤلاء تتحول إلى محاضرات سياسية حول الاستعمار الفرنسي في المغرب العربي.^(١٩)

تأسيس النادي الثقافي القومي

ظهر «النادي الثقافي القومي» عام ١٩٥٢ من رحم النادي الأهلي. إذ أن أغلب أعضاء «النادي الثقافي القومي» كانوا أعضاء في «النادي الأهلي» وذلك حين تقدم لعضويته عدد من الشباب المتعلم الذين تأثروا بالحركات القومية أثناء دراستهم. وكان على رأس هؤلاء الدكتور أحمد الخطيب، أحد مؤسسي «حركة القوميين العرب» والذي لعب دوراً مؤثراً في تأسيس النادي.^(٢٠) وقد دعا «النادي الثقافي القومي» المواطنين من يرون في أنفسهم القدرة على خدمة أبناء قومهم وعقيدتهم وإيمانهم في سبيل الخدمة الاجتماعية والتعاون في كل ما يفيد الأمة العربية للانتساب إليه.^(٢١) وتركزت أهداف النادي، كما ظهرت في قانونه، على إحياء القومية العربية والاعتزاز بها، والعمل على تمكين العرب من حقوقهم وموارثهم، كذلك يجعل النادي على نشر الوعي القومي بين الشباب العربي، ويشترط في عضو النادي أن يكون ممن يؤمنون بالمبادئ التي يقوم عليها النادي، وأن يحمل على ترويج المبادئ التي يؤمن بها النادي، ولا يحق الانتساب إلى النادي إلا للعربي، كذلك يحظر قانون النادي على الأعضاء ممارسة العمل السياسي.^(٢٢) ولكن في الحقيقة إن معظم أنشطة النادي أنشئت سياسية. وينطبق هذا خاصة على المقالات التي كانت تنشر من خلال الصحف والنشرات الناطقة باسم «النادي الثقافي القومي»، مثل نشرة «صوت الطليعة»، وهي نشرة داخلية لأعضاء النادي، أو «مجلة الإيمان» وهي مجلة شهرية، وكذلك «صدى الإيمان» وهي مجلة أسبوعية، حيث إن الموضوعات التي نشرت كانت حافلة بالمواضيع السياسية. أما على صعيد الندوات والمحاضرات التي تشرف عليها اللجنة الثقافية في

النادي، فقد دعت اللجنة عددا من ممثلي الأحزاب والحركات الوطنية في الوطن العربي مثل صلاح الدين البيطار أحد قياديين «حزب البعث العربي الاشتراكي» وحلي ناصر الدين زعيم «عصبة العمل القومي»، والسياسي العراقي محمد صديق شنشل. كما دعت ممثلي الحركة الوطنية في البحرين عما أدى بالشيخ عبدالله المبارك الصباح رئيس دائرة الأمن العام وهو في نفس الوقت الرئيس الفخري «لنادي الثقافي القومي» بأن يوجه خطابا تحذيريا إلى أعضاء النادي متنها إياهم بتحويل النادي إلى مركز للاستقطاب السياسي بدلا من أن يكون مركزا ثقافيا كما هو مقرر له :

«تعملون جيدا أن لكل شيء مدلول ومعنى «النادي الثقافي القومي» مؤسسة تعمل للثقافة فقط دون غيرها، وكل هذا قبلت أن أكون رئيس شرف لناديكم وما ذلك إلا رغبة مني لمعايدة ومآزرة كل عمل نافع للوطن والمواطنين. وماكنت لأظن أنكم ستخدون هذا الشعار، شعار الثقافة ستارا للتدخل فيها لا يتصل بالثقافة وأهدافها. وأنا رغم حرصي على مصالحكم ومآزرتي لكم لا أسمع لكم ولا لأي أحد أن يستتر تحت الأسماء والنوعوت ويعمل ضد المصلحة العامة ويتدخل فيها لا يعنيه ويتعرض لشئون الغير حيا في الظهور أو يقال إنه وطني ومخلص. إذ أن الوطنية الحققة أن يعمل الفرد جاهدا لما فيه صالح الوطن والمواطنين بكل الطرق المشروعة والممكنة ويبت روح الثقة والتفاهم بين الأفراد والجهات والاتصال المباشر مع أولي الأمر ومراجعتهم في كل ما يتعلق بخدمة هذا الوطن العزيز. أما استعمال الدس ويلد بدور الشغب فكل هذه الأمور ليست في صالح الوطن. كما أن الجهات المختصة مستعدة دائما للضرب على أيدي العابثين والمشاغبين. هذا من الوجهة العامة. أما من الوجهة الخاصة فالواجب يقضي عليكم مراجعتي في شئون ناديكم كلما أردتم دعوة أحد الوافدين لهذا البلد لإلقاء محاضرة أو التحدث إلى الجمهور، ولكنكم أغفلتم أبسط القواعد ودعوتهم شخصا من أهل البحرين لإلقاء محاضرة في ناديكم ووزعتم تذاكر الدعوة للجمهور وحاضر هذا الشخص وتناول في محاضرته البلاد المجاورة وتعرض للسياسة العامة وتناول شخصيات محترمة من وطنيين وأصدقاء غير وطنيين بعبارات قاسية وجمل غير لائقة ومثل هذه المحاضرة يعد من باب التدخل في شئون الآخرين» (٢٣)

وانتقدت رئاسة الأمن العام إجراءات صرامة لمنع النشاط السياسي في الأندية الثقافية حيث صدر تعميم من قبل الشيخ عبدالله المبارك الصباح بوضع جميع الخطب والمقالات التي تلقى وتكتب تحت مراقبة دار الأمن العام من خلال التبليغ من المقالات التي سوف تنشر والخطب التي سوف تلقى قبل نشرها وإلقائها بصفة لا تتجاوز ثلاثة أيام. (٢٤)

النادي الثقافي القومي والوعي السياسي بالقضايا القومية

النادي الثقافي القومي وتأميم قناة السويس

إن الموقف الحاسم الذي اتخذته «النادي الثقافي القومي» بتأييده لجبال عبدالناصر، في صراعه مع الدول الغربية عندما اتخذ عبدالناصر قراره بتأميم قناة السويس، لاقى استجابة شعبية كبيرة في المجتمع الكويتي. واستطاع «النادي الثقافي القومي» أن يمد نفوذه وتأثيره إلى بقية الأندية الثقافية وكذلك الأندية الرياضية، حيث استطاع المؤيدون لخط «النادي الثقافي القومي» من أعضاء «نادي المعلمين»، مثل خالد المسعود الفهيد

وعبدالمحسن النريسان وسليان الحداد ويدر ضاحي العجيل ، أن يسيطروا على مجلس إدارة النادي الذي كان يدار من قبل الانجاء الإقليمي الذي رفع شعار «الكويت للكويتيين» . وقد عبرت مجلة «الرائد الأسبوعي» الصادرة عن «نادي المعلمين» عن هذا التوجه على اعتبار أن الكويت بلد صغير وغني في نفس الوقت وعلى هذا الأساس يجب أن تكون الكويت للكويتيين فقط. ^(٢٥) ومن شواهد ذلك عدم مساواة المدرس الكويتي بالمدرس العربي بحجة أن أغلبية المدرسين من الوافدين العرب. ^(٢٦) ولهذا أكد القانون الأساسي «لنادي المعلمين» على عدم أحقية المدرس الغير كويتي بالتصويت أو الترشيح لمجلس إدارة النادي. ^(٢٧) كذلك تأثر «نادي الخريجين» الذي تأسس عام ١٩٥٣ بالانجاء القومي الذي مثله «النادي الثقافي القومي» . وانضم الدكتور أحمد الخطيب وعبده الله أحمد حسين كمحربين في مجلة «الفجر» الصادرة عن «نادي الخريجين» لتحييم التيار الإقليمي الذي كان يدعو إلى حل القضايا الكويتية أولاً وبعد ذلك القضايا العربية. ^(٢٨)

على أثر تأسيس قناة السويس ، ومن أجل دعم مصر في مواجهتها للمعسكر الغربي ، دعا «النادي الثقافي القومي» الأندية الثقافية والرياضية في الكويت إلى تشكيل «لجنة الأندية الكويتية» وكان الهدف الرئيسي من ذلك العمل على دعم كل ما يتعلق بشؤون الأمة العربية. ^(٢٩) وضمت هذه اللجنة ثمانية أندية ، وهي النادي الثقافي القومي ، نادي الخريجين ، نادي المعلمين ، نادي الاتحاد العربي ، نادي الجزيرة ، النادي الأهلي ، نادي العربية ونادي الخليج . وتم انتخاب لجنة قيادية تتولى الإشراف على أنشطة «لجنة الأندية الكويتية» مكونة من الدكتور أحمد الخطيب وخالد المسعود وخالد البراك وخالد يوسف النصرالله وخالد الخرافي . وانتخب خالد المسعود سكرتيراً. ^(٣٠) ونشطت «لجنة الأندية الكويتية» في تنظيم التجمعات الشعبية والمظاهرات والإضرابات . ولقت استجابة شعبية واسعة . ففي ١٤/٨/١٩٥٥ ، دعت اللجنة إلى تجمع شعبي تأييداً لنضال الشعب المصري بقيادة الرئيس جمال عبدالناصر في مواجهة المعسكر الغربي ، كما وجهت «لجنة الأندية الكويتية» نداءً للمواطنين جاء فيه :

«أمتنا اليوم تعيش حياة جديدة . . . تتسم بالثورة والتوثب . . . الذي ظهر في تظاهراتها وإعلامها للتعنية العامة واستعدادها لنضال دفاعاً عن حق العروبة في تأميم شركة قناة السويس . . . وأنت مدعو للتعبير عن شعورك . . . عن نعمتك المارمة على الغاصبين المجرمين . . . أنت مدعو لالاشتراك في مهرجان يوم مصر . هذا اليوم سيكون نقطة انطلاق في تاريخ النضال العربي . . . من أجل الوحدة والحرية والنار . . . أنت مدعو لحضور المهرجان الخطابي الذي سيقام بالنادي الثقافي القومي» . ^(٣١)

وحضر هذا التجمع أكثر من ٤٠٠٠ شخص ، وأرسل الحاضرون بريقة تأييد للرئيس عبدالناصر عبروا فيها عن تأييدهم لنضال الشعب المصري ضد الاستعمار الغربي وحيروا الخطوة التي أقدم عليها عبدالناصر بتأميمه قناة السويس :

«باسم المؤتمر الشعبي المنعقد في الكويت بتاريخ ١٤/٨/١٩٥٦ بمناسبة (يوم مصر) نرفع لسيادتكم هذه البريقة معربين فيها عن تأييدنا المطلق لموقفكم الباسل ضد الاستعمار ومؤيدين خطورتكم العظيمة في تأميم قناة السويس المصرية وفكممكم الله إلى تحقيق ما تصبوا إليه هذه الأمة من وحدة وحرة . . . عاشت الأمة العربية» . ^(٣٢)

كذلك نظمت اللجنة الإضراب العام والمظاهرات التي حدثت في الكويت بعد تأميم قناة السويس . وعلى الرغم من التحذيرات التي وجهت للجنة والمواطنين بعدم تنظيم والمشاركة في الإضراب والمظاهرات ، إلا أن عددا كبيرا من المواطنين والعرب الوافدين شاركوا في هذه المظاهرات مما حدا بقوات البوليس إلى الاعتداء بالضرب على المشاركين في المظاهرات .^(٣٣) وبثت إذاعة صوت العرب من القاهرة البرقية التي بعثها الدكتور أحمد الخطيب رئيس «النادي الثقافي القومي» وعضو «لجنة الأندية الكويتية» والذي يعلن فيها نجاح الإضراب والمظاهرات التي قامت في الكويت تأييدا لمصر .^(٣٤) وأقدمت السلطة بعد ذلك على إغلاق «النادي الثقافي القومي» لفترة قصيرة ، ثم سمح للنادي بمعاودة ممارسة نشاطه بعد توسط عدد من التجار المتعاطفين مع الانتماء القومي لدى الحاكم .

النادي الثقافي القومي والمدون الثلاثي

أثناء المدون الثلاثي على مصر في عام ١٩٥٦ ، نشط النادي في تعبئة الشعب الكويتي والعرب المقيمين من خلال «لجنة الأندية الكويتية» . ووجهت نداءات إلى المواطنين والمقيمين بالإعلان عن الإضراب العام والقيام بمظاهرات ضد الدول المشتركة في المدون على مصر وجاء في هذا النداء :

«أنت مدعو لإثبات وجودك في معركة العرب الكبرى ومشاركة إخوانك في مصر ضد قوى الاستعمار البريطاني الفرنسي المجرم . . . أيها العربي خيانة منك لا تقدر أمام الله والشارع أن تقف مكتوف الأيدي وإخوانك في مصر يخوضون على خط النار معركة الدم . . . إن هذه الحرب ليست ضد مصر فحسب بل هي موجهة إليك بالكويت وإلى هويتك . . . أيها العربي إننا ندعوك للإضراب العام . . . وأنت مدعو إلى الاجتماع في مسجد السوق . . . لتنتقل مع مواطنيك الأحرار وتعلن بربارك كإنسان له حق الحياة الحرة الكريمة . . . عاشت الأمة العربية وعاشت وحدة نضال أبنائها الأحرار» .^(٣٥)

وشكلت «لجنة الأندية الكويتية» عدة لجان لقيادة العمل الجماهيري في مواجهة المدون الثلاثي ، مثل (لجنة الإضراب) ، التي اضطلعت بمهمة قيادة حركة الإضراب واستمراره . ووجهت «لجنة الأندية الكويتية» نداءات إلى جميع التجار والمؤسسات التجارية بمقاطعة البضائع الإنجليزية واعتبرت كل شخص لا يستجيب لنداء المقاطعة غائبا وعدوا للأمة العربية وجاء في بعض النداءات :

«كل من لا يتعاون معنا نحن الكويتيين العرب يلمص هذا الإعلان على خزنه فإنه لا يتعاون مع العرب كافة في كفاحهم ضد المستعمرين الإنجليز والفرنسيين ، وإننا نعتبر هذا خيانة لهذا البلد الكويت . . . لذلك نرجو من أصحاب المخازن عدم التعامل مع الإنجليز والفرنسيين لا يبيعا ولا شراء» .^(٣٦)

وجاء في نداء آخر موجه إلى أفراد الشعب الكويتي :

«أيها الشعب الأبي . . . لا تشتري البضائع الإنجليزية والفرنسية ، فإن كرامتك وشرفك يقرضان عليك ذلك ، فكل روبية تدفعها رصاصة موجهة إلى صدور إخوانك العرب المجاهدين في ميدان الشرف» .^(٣٧)

ووزعت «لجنة الأندية الكويتية» شعارات كتبت باللغة العربية والإنجليزية تم إلصاقها في الأماكن العامة تحث على مقاطعة دول المدون مثل «منع دخول الإنجليز والفرنسيين» ، «كل روبية تدفعها في شراء بضائع

الإنجليز والفرنسيين خنجر في ظهر إخوانكم العرب المجاهدين»، «لا تلتصق سمعتك وشرفك بشراء بضائع الإنجليز والفرنسيين»، «لا تشتروا السيارات الإنجليزية والفرنسية»، «لا ندخنا السجائر الإنجليزية والفرنسية»، «لا تشتروا الأقمشة الإنجليزية والفرنسية»^(٣٨). ومن أجل نجاح حملة المقاطعة، شكلت «لجنة الأندية الكويتية» (لجنة المقاطعة)، ومهمتها قيادة حركة المقاطعة الموجهة ضد بريطانيا وفرنسا والتي شملت عدم تفرغ وشحن البواخر البريطانية والفرنسية أو تحميل طائراتها. وعقدت (لجنة المقاطعة) عدة اجتماعات مع جميع مدرء الإدارات الحكومية وحشمتهم على عدم التعامل مع المعاهد التعليمية البريطانية والفرنسية وفصل جميع الإنجليز العاملين في جميع القطاعات الحكومية، وإلغاء الاتفاقيات التجارية التي أبرمتها الحكومة الكويتية مع الإنجليز والتي تقدر في ذلك الوقت بملايين الروبيات. ونتيجة لحملة المقاطعة التي دعت إليها «لجنة الأندية الكويتية» ألغيت إدارة المعارف بضاعة تقدر قيمتها بمليون روبية^(٣٩).

قامت «لجنة الأندية الكويتية» بدور كبير في الدعوة لقطع النفط عن الدول التي شاركت في العدوان على مصر. حيث وجهت نداء إلى رجال النفط العاملين في ميناء الأحدي لمقاطعة ناقلات النفط البريطانية والفرنسية وعدم تقديم أية تسهيلات لها. ووجهت مذكرة باسم «لجنة الأندية الكويتية» إلى أمير الكويت الشيخ عبدالله السالم مطالبة بعدم تزويد الناقلات البريطانية والفرنسية بالنفط وعدم السماح لها باستخدام موانئ الكويت، ومنع الجيش البريطاني من القدوم إلى الكويت واستخدام الأراضي الكويتية كقاعدة للاستعداد على مصر^(٤٠). وشارك الدكتور أحمد الخطيب مدير «النادي الثقافي القومي» في مؤتمر الشعب العربي، الذي عقد في دمشق في ١٩/٩/١٩٥٦، كممثل عن «لجنة الأندية الكويتية»، والذي حضرته الاتحادات وال نقابات العربية تضامناً مع مصر في تصديها للعدوان الثلاثي، والذي دعا إلى قطع النفط عن الدول الغربية التي شاركت في العدوان على مصر^(٤١). واستجابة لنداء «لجنة الأندية الكويتية»، نفذ عمال ميناء الأحدي الإضراب العام. وتعرضت المنشآت النفطية للتفجير، حيث قدر عدد الانفجارات التي حدثت في ميناء الأحدي، مدينة الأحدي والمفرج، بعشرة انفجارات. مما دعا السلطات المحلية لإعلان حالة حظر التجول ليلاً في مناطق حقول النفط^(٤٢).

وجهت «لجنة الأندية الكويتية» نداء للمواطنين تدعوهم للتطوع في الجيش المصري وجاء فيه:

«إن المعركة بدأت في مصر وغرضها الآن إخواننا هناك... وإن جميع ما أحرزنا من انتصارات رائعة في كل جزء من أجزاء وطننا العربي في خطر. وإن مصيرنا في الجزائر وفي فلسطين وفي القناة بل ووجودنا في هذا البلد بالذات يتوقف على مقدار ما بذل في هذه المعركة التي سنخوضها... إن الأندية الكويتية التي تضم شباب الطليعة العربية في هذا الجزء من الوطن العربي المقدس تضع كل إمكانياتها في خدمة المتطوعين من أبناء الشعب العزيز. وهي لذلك تدعو جميع أفراد الشعب أن يتقدموا لتسجيل أسماهم في الأندية التالية: «النادي الثقافي القومي، «نادي المعلمين» و«النادي الأهلي»^(٤٣).

كذلك شكلت «لجنة الأندية الكويتية» (لجنة التطوع)، والتي كانت مهمتها تسجيل المتطوعين للعمل في القوات المسلحة المصرية ولدى نداء «لجنة الأندية الكويتية» ٣٠٠٠ متطوع.

وأثار تصاعد نشاط «لجنة الأندية الكويتية» مخوف الحكومة البريطانية، وقد ظهر هذا التخوف من خلال

الاجتماعات التي عقدها المقيم السياسي البريطاني في الكويت مع الحكام والشيخ المستولين عن الشرطة والأمن العام، ولقت المقيم السياسي البريطاني نظرهم إلى مسئوليتهم عن حماية الرعايا الأجانب وممتلكاتهم في الكويت، ووضعت الحكومة البريطانية خطة للتدخل العسكري في الكويت إذا دعت الضرورة لذلك سواء يطلب من حاكم الكويت أو في حالة انفلات زمام الأمور من يد الحكام.^(٤٤)

مع استمرار الإضرابات والمظاهرات، التي رفعت شعارات معادية للإنجليز والفرنسيين، والتي انطلقت من مسجد السوق في وسط الحي التجاري في مدينة الكويت، تم محاصرة مدينة الكويت بوحدات من قوات الجيش والشرطة، ونجت ضغط المقيم السياسي البريطاني، اتصلت السلطات الكويتية بممثلي «لجنة الأندية الكويتية» والمظاهرين لإقناعهم بإنهاء الإضرابات والمظاهرات. إلا أن هذه المحاولة لم تنجح. وعلى أثر ذلك، أمرت الحكومة الكويتية المدير العام للشرطة جاسم القطامي بنفض هذه المظاهرات. ورفض جاسم القطامي تنفيذ هذه الأوامر وقدم استقالته من منصبه مع عدد آخر من الضباط.^(٤٥) واستمرت المظاهرات والإضرابات فترة ليست بالقصيرة أصدرت على أثرها «لجنة الأندية الكويتية» في ١٤/١١/١٩٥٦ بياناً تدعو فيه الشعب لإنهاء الإضراب. وبما جاء في هذا البيان:

«أيتها المواطنون... لقد عبرتم أقدس تعبير عن شعوركم تجاه النضال العربي العظيم في سبيل وحدة الأمة العربية وكرامتها لتحطيم الاستعمار واليهود وإشعار المعتدين الجبناء. إن وحدة العرب الحقيقية واقعة وإن كل اعتداء على أي بلد عربي هو اعتداء على الأمة العربية جمعاء... أيتها المواطنون... لقد تقرر إنهاء الإضراب غدا الاثنين... عاشت الأمة العربية... عاشت وحدة النضال العربي».^(٤٦)

النادي الثقافي القومي والموقف من الوجود البريطاني في الكويت

وصف «النادي الثقافي القومي» معاهدة ١٨٩٩، التي وقعاها الشيخ مبارك الصباح مع الحكومة البريطانية، أنها وقعت دون علم الشعب الكويتي، لهذا لا يقبلها الشعب، وإن الشعب الكويتي يرفض الحماية الغربية، وأن هذه المعاهدة لصالح المصالح البريطانية في الكويت، وليست لصالح الشعب الكويتي، وطالبت مجلة «الفجر» بأن تقوم الحكومة الكويتية بالدخول في مفاوضات مع الحكومة البريطانية لإنهاء هذه المعاهدة المذلة للشعب الكويتي، والتي يتم سرقة الشعب الكويتي من خلالها. وطالبت بالاستمئانة بالدول العربية المتحررة للقضاء على المصالح البريطانية التي تستنزف الثروة الوطنية.^(٤٧) وطالبت صحيفة «صدى الإيمان» بنشر الاتفاقية البترولية التي وقعتها الحكومة الكويتية مع شركة نفط الكويت، ليطلع الشعب على بنودها، والسماح للكويتيين بالمشاركة في إدارة شركة نفط الكويت وألا تقتصر الإدارة على البريطانيين، واستبدال العمال والموظفين الأجانب العاملين في القطاع النفطي بعمال وموظفين عرب.^(٤٨) ورفع «النادي الثقافي القومي» مذكرة للحاكم يطالب فيها بأن تؤسس شركة ملاحية وطنية يساهم فيها المواطنون لتتولى شحن البترول الكويتي المصدر للخارج، وأمر وكالات الشحن المسيطر عليها من قبل «شركة نفط الكويت»، مثلاً حدث عندما تم تأسيس «البنك الكويتي الوطني» و«شركة السينا الوطنية».^(٤٩)

طالب «النادي الثقافي القومي» بتحويل المؤسسات التي تدار من قبل البريطانيين إلى مؤسسات وطنية، مثل مؤسسة البريد والبرق والميناء، ومحب الأرصدة المالية في البنوك البريطانية التي تقدر في ذلك

الوقت به ٤٣٠٠٠ و ٤٣٠٠٠ استرليني . كذلك طالب «النادي الثقافي القومي» بتصفية الشركات الخمس التي احتكرت تنفيذ مشاريع التنمية في الكويت والمملوكة من قبل البريطانيين . واتهمت صحيفة «صدي الإيمان» هذه الشركات بأنها تعمل لصالح المصالح البريطانية وليس لمصلحة الكويت الوطنية .^(٥٠)

عبر الصحفيون والكتاب الغربيون عن مخاوفهم بأن الحملة المستهدفة من قبل الشباب الكويتي المناهض للدعاية الناصرية تشكل جرس إنذار للمصالح البريطانية وأن هؤلاء سوف يتحينون أول فرصة للاستيلاء على مقدرات الأمور في الكويت بتشجيع من عبدالناصر.^(٥١) ومن هنا نجد أن وسائل الإعلام الغربي تنظر هؤلاء الشباب المتعلم على أنهم يشكلون خطراً حقيقياً على مشيخات الخليج العربي خاصة بعد انتشار التعليم .^(٥٢) وقد عبر Dickson عن هذه المخاوف ووصفها بالخطر الذي يهدد المصالح البريطانية في الكويت نتيجة الشعارات القومية التي يرفعها الشباب الكويتي .^(٥٣)

واتهمت الصحافة البريطانية حاكم الكويت بتشجيع القومية العربية عن طريق دعمه مالياً للأندية الثقافية في الكويت والتي اعتبرتها صحيفة Christian Science Monitor معقل أي تحرك ثوري في الكويت لتغيير السلطة السياسية وعلى الرغم من هذا سيكون حاكم الكويت من أوائل ضحاياها وسوف يلقى بقية حكام مشيخات الخليج العربي نفس المصير.^(٥٤)

النادي الثقافي القومي والموقف من الاستعمار

كان «النادي الثقافي القومي» الدور الرئيسي في توعية الشعب الكويتي من الاستعمار . وحفلت الأدبيات الصادرة عن النادي من صحف وبيانات بالتشديد بخطر الاستعمار على الوطن العربي . ومن خلال «لجنة الأندية الكويتية» ، عبر «النادي الثقافي القومي» عن مساندته للثورة الجزائرية ونضال الحركة الوطنية في المغرب العربي ضد الاستعمار الفرنسي . فمنذ نوفمبر عام ١٩٥٤ ، وهو العام الذي تم الإعلان فيه عن بدء الثورة الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي ، درج «النادي الثقافي القومي» على الاحتفال بالثورة الجزائرية من خلال المهرجانات الخطابية التي يقيمها النادي احتفالاً بهذه المناسبة ، ومن النداءات التي وجهها النادي للشعب الكويتي تأييداً للثورة الجزائرية ، والتي كانت توزع على المواطنين تعريفاً بالثورة الجزائرية :

«أيها العربي . . . حرية الجزائر هي بتأكيد حريتك وضمانه لتراجع الاستعمار القلر . . وثورة الجزائر هي ثورتك على واقع غير طبيعي» «أيها العربي . . . إخوانك الشوار في الجزائر يقدمون دماءهم ثمننا لانعتاق عروبتك . . . فليس أقل من أن نلبس ساعة نسمع النداء وأن تساهم ما وسعك إخلاصاً لمسئولياتك القومية» .^(٥٥)

وحين اعتقلت السلطات الفرنسية أحمد بن بللا ورفاقه الأربعة «زعماء جبهة التحرير الجزائرية» ، دعت «لجنة الأندية الكويتية» إلى إضراب عام في الثامن والعشرين من أكتوبر عام ١٩٥٦ تأييداً لنضال الثورة الجزائرية . وشارك في هذا الإضراب جميع الدوائر الحكومية والمؤسسات الرسمية وغير الرسمية بما فيها الشركات النفطية . ونظمت «لجنة الأندية الكويتية» تجمعا شعبيا ألقى فيه الدكتور أحمد الخطيب خطابا سياسيا باسم «لجنة الأندية الكويتية تأييداً لنضال الشعب الجزائري ضد الوجود الاستعماري الفرنسي في الجزائر . كما نشط «النادي الثقافي القومي» بجمع التبرعات للثورة الجزائرية ، حيث تم جمع أكثر من ثلاثة ملايين روبية كتبرعات

عالم الفكر

من الشعب الكويتي للثورة الجزائرية . ويعتبر هذا المبلغ الذي تسلمته قيادة جبهة التحرير الجزائرية أول مبلغ يصل إلى شوار الجزائر من الوطن العربي . وكذلك ساهم «النادي الثقافي القومي» في تأسيس «لجنة الدعم للحركات الوطنية في المغرب العربي» . واستضاف النادي عددا من زعماء الحركات الوطنية من تونس والمغرب ووجه النادي نداء للشعب الكويتي من أجل التبرع لدعم الحركة الوطنية في تونس والمغرب .^(٥٦)

أما على المستوى الخليجي ، فقد كان «النادي الثقافي القومي» دور كبير في تأييده لحركات التحرر الوطني في منطقة الخليج العربي . حيث دأبت صحافة النادي على نشر أخبار «جبهة تحرير عمان» ، التي كانت تقود كفاحا مسلحا ضد الإنجليز في الجبل الأخضر . وحثت صحيفة «صدى الإيوان» المواطنين على تأييد الثورة العمانية .^(٥٧) وأبدى النادي تأييده للحركة الشعبية في البحرين ، التي قادتها «الهيئة التنفيذية العليا» التي اندلعت عام ١٩٥٥ ضد الوجود البريطاني ، من خلال إقامة المحاضرات عن الوضع في البحرين ألقاها بعض السياسيين البحرينيين ومتابعة تطورات الانتفاضة الشعبية في البحرين ، حيث كتبت «صدى الإيوان» :

«هاهو شعب البحرين يواصل النضال في طريق الحرية وفي سبيل استلام مقدراته ، جاعلا من هذا النضال قدرة مثل هذه الإمارات العربية الممتدة من الخليج العربي إلى البحر العربي في المحيط الهندي ، ونحن نرى أنفسنا في صف واحد مع إخواننا أبناء البحرين في النضال والمصير» .^(٥٨)

وعبر «النادي الثقافي القومي» عن تأييده لنضال شعب جنوب اليمن المحتل في مقاومته لمحاولات الاستعمار البريطاني لمحو هوية عدن عن طريق إغراقها بالواقدين الأجانب .

النادي الثقافي القومي والموقف من الحركة الصهيونية

ساهم «النادي الثقافي القومي» مساهمة فعالة في التصدي لخطر الحركة الصهيونية على الوطن العربي . ومنذ تأسيس النادي درج على تنظيم المهرجانات وإقامة الندوات التي تتعلق بخطر الوجود الصهيوني في فلسطين . ومن أجل هذا نظم «النادي الثقافي القومي» مهرجانات خطابية في ١٥/ مايو ، بمناسبة ذكرى انتهاء الانتداب البريطاني على فلسطين والنكبة بتسليم الأراضي الفلسطينية للصهيونية . ألقى عدد من مسئولي النادي كلمات تحث على الأخذ بالثأر من الحركة الصهيونية ، ففي عام ١٩٥٥ ألقى عبدالله أحمد حسين سكرتير النادي كلمة تحث عنوان «فلنأخذ بالثأر» منتقدا فيها خيانات الحكومات العربية تجاه فلسطين :

«بدأ الشعب العربي في مختلف أجزائه يدرك إلى أي حد كانت هذه الحكومات مجرمة ، وإلى أي حد كانت هذه الحكومات خائفة ، حين تقاعست عن أداء الواجب . والعرب الذين يستردون أنفاسهم اليوم ويفكرون بالثأر . . ويشيد البناء العتيق قادة ينبعثون من صميم الشعب ويزارده الشعب . . يحققون ثأر الكرامة العربية . . الثأر من اليهود وأعوانهم ومن كل حاكم قاصر على فلسطين» .^(٥٩)

واستقطب النادي عددا كبيرا من الأدباء والمفكرين والساسة من الفلسطينيين والواقدين إلى الكويت ، الذين لعبوا فيها بعد دورا في حركة المقاومة الفلسطينية ، مثل غسان كنفاني وناجي علوش وفكري أبو عيطة وعدنان الشهابي . وكان بعضهم مستولا عن اللجنة الثقافية في النادي . وأشرفت هذه اللجنة على إصدار الكثير من الكتيبات والنشرات التي ساهمت في توعية الشعب الكويتي بالخطر الصهيوني . كذلك عبر النادي

عن مواقفه تجاه ما يجري في فلسطين من خلال الكتابات في صحافة النادي، مثل مجلة «الإيمان»، «صدى الإيمان» و«صوت الطلبة». ومن أجل مواجهة الخطر الصهيوني نشط «النادي الثقافي القومي» بتشكيل لجان «كل مواطن خفي» في مختلف أنحاء الكويت التي أخذت على عاتقها: (٦٠)

١- توضيح الخطر اليهودي القائم ومقاومته.

٢- تنبيه الرأي العام حول الخطر اليهودي عن طريق النشرات والصحف والإذاعة.

٣- مقاومة الجاسوسية اليهودية والنشاط اليهودي بشكل عام.

٤- الكشف عن البضائع الإسرائيلية وفضح عملاء اليهود وإحكام طرق المقاطعة الاقتصادية حول إسرائيل.

ولعبت «لجنة كل مواطن خفي» دوراً كبيراً في إحكام المقاطعة الاقتصادية للبضائع الإسرائيلية في الكويت. ولأقت هذه الحملة الدعاية المضادة للحركة الصهيونية استجابة شعبية واسعة، خاصة بعد أن خصصت صحيفة «صدى الإيمان» زاوية أسبوعية أطلق عليها «كل مواطن خفي» والتي حفلت بالمقالات الموجهة ضد الصهيونية ونجحت في الضغط على الحكومة الكويتية بتحقيق المقاطعة رسمياً. ففي عام ١٩٥٧، وافقت الحكومة الكويتية على انتحاح «مكتب مقاطعة إسرائيل»، وفي عام ١٩٥٨ انعقد في الكويت مؤتمر مكاتب مقاطعة إسرائيل في الوطن العربي. (٦١)

النادي الثقافي القومي والموقف من الشيوعية

بعد قيام الجمهورية العربية المتحدة عام ١٩٥٨، وظهر الحلف الناصري-الشيوعي، أقدم الرئيس جمال عبدالناصر على حل الأحزاب الشيوعية في دولة الوحدة واعتقال قادة وأعضاء الأحزاب الشيوعية في مصر وسورية عندما رفضت هذه الأحزاب الاندماج في «الاتحاد القومي». وقد انعكس هذا على الخطاب السياسي القومي «لنادي الثقافي القومي»، حيث عبرت أدبياته عن الموقف المعادي للشيوعية وللأحزاب الشيوعية العربية. وكانت البيانات التي دأب النادي على إصدارها تحث الشعب على محاربة الشيوعية. واعتبرت الاستعمار واليهود والرجعيين الشيوعيين أعداء للجمهورية العربية المتحدة. ولقد جاء في أحد بيانات «النادي الثقافي القومي»:

«لكي تنصر على أعدائك يجب عليك أولاً أن تعرفهم جيداً... ونحن اليوم نقدم إليك عدواً جديداً يضاف إلى مجموعة الأعداء الشرمين الذين يحاربون وحدتك وقوميتك من يهود واستعمار ورجعية... هذا العدو الجديد هم الشيوعيون الذين بدأوا يحاربون الجمهورية العربية المتحدة قلعة النضال العربي ونواة الوحدة الشاملة». (٦٢)

وقد قامت السلطات في الكويت بإبعاد ٢٠٠ شخص من الوافدين العرب بتهمة انتحالهم للشيوعية. ووصفت صحيفة The Daily Telegraph البريطانية هذه الحملة بأنها من أنجح الحملات ضد الشيوعيين في الكويت. (٦٣) وكتبت مجلة «الفجر» في مقالها الافتتاحي:

«لهذه الصحيفة الغرر بأن تكون أول صحيفة قومية تعلن ضرورة فتح الجبهة ضد الشيوعيين العرب... إننا أعلننا انتحاح هذه الجبهة في الوقت الذي كانت ولا تزال جبهتنا ضد الاستعمار الغربي مفتوحة... عملنا ذلك لأننا شعرنا بخطورة هؤلاء... لقد قمنا بذلك بوعي من عقيدتنا القومية... وبوعي من تعاليم زعيمنا جمال... وهماو زعيم العرب الأواحد جمال يعلن افتتاح هذه الجبهة رسمياً في خطابه التاريخي في يوم النصر فيضج هؤلاء الشيوعيين العرب في صف أعداء العروبة وأعداء القومية العربية وأعداء الوحدة العربية» (٦٤)

وكتب عبدالله أحمد حسين أحد قيادي «النادي الثقافي القومي» مقالاً في صحيفة «الفجر» يبرّض السلطة ويدعوها لاتخاذ إجراءات حاسمة ضد الشيوعيين العاملين في مؤسسات الدولة :

«إننا لن الحق كل الحق أن نقول هؤلاء المنحرفين ارحلوا فليس في الكويت مكان لمن يتجاهل واقع أمته... ارحلوا فليس لكم مقام في بلد آمن بالقومية العربية... إن شباب الثانوية ليس عليه جناح مطلقاً حين يعلن في خطابه القوي الرصين إنه يفتح جبهة ضد الحقنة الشيوعيين أعداء الوحدة... وإذا كنا نجد صدقاً لنذاتنا بوجود تطهير الجيوب الشيوعية في هذا الجزء من الوطن العربي عند بعض المسؤولين الذين يقدرّون خطورة الموقف، فإننا نفضّر بشبابنا حين ينطلق معلناً عن رغبته الحازمة في دخول المعركة ضد الشيوعيين» (٦٥)

لقد لعب «النادي الثقافي القومي» كذلك دوراً كبيراً في توزيع وترويج إصدارات «حركة القوميين العرب» المعادية للشيوعيين العرب في الكويت وتم توزيعها على نطاق واسع للمواطنين والوافدين العرب (٦٦)

في الحقيقة أن الموقف المعادي للشيوعية الذي تبناه «النادي الثقافي القومي» قد خدم السياسة البريطانية في المنطقة العربية، التي كانت ترى في النشاط الشيوعي تهديداً لمصالحها في الشرق الأوسط. وقد عبر عن هذا المؤلف Sir James Bowker، أحد المسؤولين في مكتب الشؤون الخارجية البريطانية، الذي اعتبر النشاط الشيوعي تهديداً للأهداف البريطانية في الشرق الأوسط، وإن أي وجود شيوعي سوف يؤدي إلى وقوع المنطقة في أيدي غير صديقة ومعادية للسياسة البريطانية (٦٧)

النادي الثقافي القومي والموقف من الهجرة الإيرانية

اعتبر «النادي الثقافي القومي» تدفق الهجرة الإيرانية إلى الكويت ومناطق الخليج العربي غططاً من قبل شاه إيران يراد منه حو حروية الخليج، ووصفت إيران بأنها قوة استعمارية، وأوضح هذا بكل جلاء الدكتور أحمد الخطيب في مقالته المعنونة «نحن وإيران»، التي نشرت في مجلة «الإيمان» :

«فنحن إذ نطالب بصد هجرة الإيرانيين لا أقوم بذلك إلا لكون هؤلاء قد اغتصموا فرصة ضعفتنا فسلخوا جزءاً عزيزاً من وطننا وهم يعدّون عدتهم لابتلاع أجزاء ثانية من الوطن العربي، فها هم يطالبون بإمارة البحرين العربية بعد أن أفرقوها بسيل من الهجرة، وهماو يحاولون أن يفرقوا الكويت بهذا السيل. نحن لم نبدأ بالأعداء، بل هم الذين تعدوا علينا ونالوا من كرامتنا ولا يزالون يبيتون لنا كل مكسر... إن موقفنا من إيران المقتنصة لجزء من وطننا هو موقفنا من كل دولة تعدت علينا واغتصبت جزءاً من أرضنا» (٦٨)

ووصف عبدالله أحمد حسين الهجرة الإيرانية إلى الكويت وبقيّة مناطق الخليج العربي بالاستعمار الجليد الذي يهدد القومية العربية. وطالب الحكومة الكويتية بتطهير الكويت من الإيرانيين، وحذر من

أن أحياء بكاملها في الكويت لسانها غير عربي وميوها غير عربية . ووصف هؤلاء بالطابور الخامس الذي سوف يعمل في الوقت المناسب لطمس عروبة الكويت ، وناشد الحكومة الكويتية إنشاء مزيد من المدارس العربية ، وتوظيف المدرسين العرب في مختلف مناطق الخليج العربي ، لمواجهة الإيرانيين الذين يهدفون إلى غزو الثقافة العربية كما حدث في هريستان . (٦٩)

وقسمت مجلة «الفجر» الإيرانيين في الكويت إلى فئتين إحداهما هاجرت إلى الكويت منذ فترة طويلة ويحملون الجنسية الكويتية إلا أن مشاعرهم بعيدة كل البعد عن مشاعر الكويتيين من أصل عربي ، أما الفئة الثانية فهم من هاجر إلى الكويت بعد تأميم نفط عبادان نتيجة حاجتهم للعمل فوجدوا في الهجرة إلى الكويت تفرجاً للاثمة ، واتهمت «الفجر» الحكومة الإيرانية بأنها ساعدت على هذه الهجرة وأن الحكومة الكويتية تفض النظر عنهم . (٧٠)

في بداية الخمسينيات من هذا القرن قررت الحكومة إجراء أول إحصاء لسكان الكويت ، فتقدم «النادي الثقافي القومي» بمذكرة للحكومة الكويتية يشرح فيها وجهة نظره حول هذا الإحصاء . حيث حذر من أن يشمل الإحصاء الكويتيين من أصول إيرانية ، الذين لا تربطهم أي رابطة بالكويت ، ولا يستطيعون التحدث بلغة البلاد الرسمية ، والذين لا يزالون يملقون صور الشاه ومصطفى والكاشاني وغيرهم من الزعماء الإيرانيين على جدران علامتهم التجارية ومنازلهم ، مما يشكل خطراً على عروبة الكويت . وطالبت الحكومة الكويتية قبل تنفيذها للإحصاء بتعريف من هو الكويتي ، حيث إن هؤلاء يؤثرون على مستقبل الكويت عند مشاركتهم في الانتخابات إذا شملهم الإحصاء على اعتبارهم كويتيين ، وإن الحكومة الإيرانية سوف تستند إلى هؤلاء باعتبارهم أكثرية وتهدد عروبة الكويت . (٧١) وعرف «النادي الثقافي القومي» الكويتي الذي يجب أن يشمل الإحصاء بأنه : (٧٢)

١- للمندمج في كيان هذه المدينة العربية .

٢- الذي يتكلم لغة البلاد الرسمية .

٣- الذي يعتز بالتاريخ العربي .

٤- الذي يؤمن بالأمة العربية .

٥- الذي يتأثر بالأحداث العربية أينما وقعت .

٦- الذي لا تربطه رابطة قومية بأي أمة أجنبية .

النادي الثقافي القومي والوحدة العربية

كانت مسألة الوحدة العربية من المسائل الرئيسية التي تضمنت الخطاب السياسي «للنادي الثقافي القومي» . حيث اعتبرت الكويت جزءاً من الأمة العربية . ودعت أدبيات النادي لقيام وحدة عربية تضم جميع أجزاء الوطن العربي . واعتبرت الوحدة العربية هي هدف العرب منذ مئات السنين ، وإن النضال من أجل التحرر يجب أن لا يتفصل عن النضال من أجل الوحدة . واعتبر «النادي الثقافي القومي» قيام

الجمهورية العربية المتحدة في عام ١٩٥٨ الترجمة النضالية للقومية العربية التي تجسد آمال الشعب العربي في الوحدة والتحرر، وهي نواة الوحدة الشاملة، وطالب الحكومة الكويتية بالانضمام لدولة الوحدة واعتبر كل تأجيل للوحدة مع الجمهورية العربية المتحدة هو تحزئة للقضية العربية. (٧٣)

ومن أجل الدفاع عن دولة الوحدة سعى «النادي الثقافي القومي» إلى توسيع القاعدة الجماهيرية لـ «لجنة الأندية الكويتية». حيث انضم عدد من الأندية العاملة في الكويت لـ «لجنة الأندية الكويتية». واتخذت تسمية جديدة «اتحاد الأندية الكويتية»، بدلا من التسمية السابقة، وذلك بعد انضمام خمسة من الأندية العاملة في الكويت، وهي نادي النهضة، نادي المرقاب، نادي بورسعيد، النادي القبلي، ونادي التعاون. وتم انتخاب لجنة تنفيذية لقيادة نشاط الاتحاد. حيث تم انتخاب محمد قاسم السداح، سكرتير النادي الثقافي القومي، أمينا عاما لـ «اتحاد الأندية الكويتية» وأكدت المادة الثانية من قانون «اتحاد الأندية الكويتية» على أن الغرض الأساسي للاتحاد: (٧٤)

١- التحدث باسم الأندية الكويتية في كل ما يهم الكويت خاصة والوطن العربي عامة.

٢- دعم الأندية الكويتية في تأدية رسالتها العليا وفي النطاق العربي العام.

٣- القيام بمشاريع اجتماعية وثقافية واقتصادية.

نشط «اتحاد الأندية الكويتية» بعد قيامه بتعبئة المواطنين والعرب الوافدين إلى الكويت لمساندة ولتأييد الجمهورية العربية المتحدة. ونظم الاتحاد أول احتفال بقيام الجمهورية العربية المتحدة استطاع أن يجتذب فيه ٢٠٠٠٠ من طلبة المدارس في مظاهرة حاشدة في استاد مدرسة الشويخ الثانوية، حيث حمل هؤلاء لوحات كبيرة كتبت عليها شعارات قومية وصورة للرئيس جمال عبدالناصر وهتفوا بحياة الوحدة العربية والزعيم عبدالناصر. (٧٥)

في الذكرى الأولى لقيام الجمهورية العربية المتحدة في فبراير عام ١٩٥٩. شارك «النادي الثقافي القومي»، من خلال «اتحاد الأندية الكويتية»، في التجمع الشعبي الذي أقيم على استاد ثانوية الشويخ. وقد حضر هذا التجمع جمع كبير من المواطنين والوافدين العرب. وألقى الدكتور أحمد الخطيب خطابا طالب فيه الحكومة الكويتية بأن تدخل في مفاوضات مع قيادة الجمهورية العربية المتحدة لتصبح الكويت ضمن الجمهورية العربية المتحدة. وعلى أثر هذا التجمع الشعبي، تم إغلاق جميع الأندية الثقافية والرياضية بناء على الإعلان الصادر من دائرة الشؤون الاجتماعية في ١٩٥٩/٢/٨. (٧٦) وأمر رئيس دائرة الشؤون الاجتماعية بتشكيل لجنة خاصة لتصفية موجودات وتملكات الأندية والهيئات وتحويل جميع الحسابات المالية للأندية إلى دائرة الشؤون الاجتماعية. (٧٧) كذلك تم إلغاء جميع امتيازات الصحف والمجلات الصادرة عن الأندية الثقافية وقامت دائرة الأمن العام باعتقال منظمي المؤتمر الشعبي. وكان على رأس هؤلاء قيادي «النادي الثقافي القومي». وبلغ عدد المعتقلين من الكويتيين والعرب الوافدين ١٤٠٠ شخص. (٧٨) ووجه حاكم الكويت الشيخ عبدالله السالم بيانا إلى الشعب يشرح فيه الأسباب التي أدت لاتخاذ هذه الإجراءات التي من بينها إساءة العلاقات بين الكويت وأصدقائها من العرب وعدم المحافظة على المصلحة العامة. (٧٩) واستمرت فترة مصادرة الحريات العامة حتى الإعلان عن استقلال الكويت في ١٩ يونيو ١٩٦١، حيث عادت جميع الأندية الثقافية والصحف إلى الصدور وتحوّل اسم «النادي الثقافي القومي» إلى «نادي الاستقلال الثقافي».

النادي الثقافي القومي ودوره في قيام التنظيمات الاجتماعية

ساهم «النادي الثقافي القومي» في قيام عدد من التنظيمات الاجتماعية، حيث أبدى اهتماما واضحا بأوضاع الطبقة العاملة ضمن إطار دعوته الشاملة لإصلاح الأوضاع الاجتماعية والسياسية. وانتقدت صحيفة «صدى الإريان» من خلال صفحة «ركن العمال»، والتي تم تخصيصها لنشر المقالات والأخبار العالمية، ممارسات «شركة نفط الكويت» تجاه الطبقة العاملة وطالبت في مقال افتتاحي بنشر اتفاقية النفط المفقودة بين الحكومة الكويتية والشركة على الشعب ليعرف نصوصها والأساس الذي قامت عليه.^(٨٠) وحث «النادي الثقافي القومي» الحكومة على تشريع قانون لحماية العمال يتضمن السماح بقيام تنظيم نقابي.^(٨١) ومن أجل هذا، نظم النادي عدة لقاءات للعمال من أجل تأسيس نقابة عمالية. ففي عام ١٩٥٤ عقد سائقو التاكسي اجتماعا في «النادي الثقافي القومي». وخرج هذا الاجتماع التأسيسي بنظام داخلي لـ «نقابة سائقي تاكسي». وفي نفس العام عقد أيضا اجتماع تأسيس لعمال الميناء من أجل تأسيس «نقابة لعمال الميناء»، وفي بداية الخمسينيات شكل عمال «شركة نفط الكويت» المنضمين للنادي «اللجنة العمالية». وقد قامت هذه اللجنة بدور بارز في الدفاع عن حقوق العمال.^(٨٢) ونشط أعضاء «اللجنة العمالية» الذين تولوا تحرير صفحة «ركن العمال» في شن حملة على «شركة نفط الكويت» مطالبين بتحسين أوضاعهم المعيشية وتأسيس نقابة عمالية.^(٨٣) وعندما استغضت الشركات الخمس الإنجليزية، والتي تشرف على تنفيذ مشاريع التنمية في الكويت، عن خدمات العمال الكويتيين الذين بلغ عددهم ٥٢٢٢ عاملاً، تصدت صحيفة «صدى الإريان» للشركات الخمس وحثت الحكومة على تصفية أحوالها. ووصف المقيم السياسي البريطاني في الكويت الدعم الذي يوجهه «النادي الثقافي القومي» للعمال بنفس الدور الذي تلعبه «الهيئة التنفيذية العليا» في البحرين والتي كان من ضمن مطالبها تأسيس نقابات عمالية.^(٨٤)

وعلى أثر اشتداد حملة المطالبة بتأسيس تنظيم عمالي، التي تزعمها «النادي الثقافي القومي»، سواء عن طريق «ركن العمال الأسبوعي» الذي ينشر في صحيفة «صدى الإريان»، أو من خلال «العناصر العمالية» الأعضاء في النادي الذين شكلوا الدفعة الأولى من المتدربين في البرنامج المهني الذي تشرف عليه دائرة الشؤون الاجتماعية والذي كان يجري في الكلية الصناعية، سمح لهؤلاء بتأسيس المركز الثقافي العمالي، الذي كان النواة الأولى التي انطلقت من خلالها العمال في تأسيس اتحادهم العمالي.^(٨٥)

ساهم «النادي الثقافي القومي» مع بقية الأندية في عام ١٩٥٧ في تأسيس «صندوق التوفير لموظفي الحكومة الكويتية». وكان من أهداف الصندوق رفع مستوى موظفي الحكومة الكويتية اجتماعياً واقتصادياً.^(٨٦) وشكل الصندوق لجائناً في جميع الدوائر الحكومية لتحقيق هذا الغرض. كذلك وقع الصندوق على بعض البيانات السياسية المؤيدة لقيام الجمهورية العربية المتحدة والرئيس جمال عبدالناصر.^(٨٧)

في عام ١٩٥٨ ساهم عدد من قياديي «النادي الثقافي القومي» مثل عبدالله أحمد حسين وعبد الرزاق البصير ومحمد قاسم السداح في تأسيس «الرابطة الأدبية». وقد تولى الأول منصب سكرتير الرابطة.^(٨٨) وأخذت «الرابطة الأدبية» على عاتقها نشر الثقافة القومية في المجتمع الكويتي لخدمة القضايا القومية في جميع أجزاء الوطن العربي كما جاء في المادة الثالثة من نظامها الداخلي.^(٨٩) واشترطت المادة ٤٢ من

القانون الداخلي للرابطة على أن العضوية مقتصرة على أبناء العروبة الذين لا يحملون أفكاراً معادية للعروبة العربية.^(٩٠) واستطاعت الرابطة تنظيم المؤتمر الرابع للأدباء العرب في الكويت، الذي تحول إلى تظاهرة مؤيدة للرئيس جمال عبدالناصر. حيث رفعت فيه شعارات ضد الأحزاب الشيوعية في الوطن العربي وتأييد قيام الجمهورية العربية المتحدة. كما شاركت في التوقيع على بيانات سياسية مؤيدة لقيادة الرئيس جمال عبدالناصر والجمهورية العربية المتحدة.

وفي نفس العام تم تأسيس «الرابطة الكويتية» التي شارك فيها الدكتور أحمد الخطيب وعبدالرزاق خالد الزيد ويوسف إبراهيم الغانم. ومن أهم أهدافها كما نص عليها القانون الأساسي: دراسة مشاكل الكويت دراسة علمية ووضع الحلول لها.^(٩١) وجاء في البيان التأسيسي:

«وقد رأينا أن خير طريقة لإبراز رأي الكويتيين بشكل علمي واضح هو تكوين رابطة تضم كل كويتي مخلص يرى من واجبه المساهمة في الدفاع عن بلده وتحسين أوضاعها»^(٩٢)

وانضم إلى «الرابطة الكويتية» كبار التجار والمثقفين. ونشطت الرابطة بدعم القضايا العربية مثل القضية الفلسطينية والوحدة العربية والمطالبة بانضمام الكويت إلى جامعة الدول العربية ودعم الثورة الجزائرية.^(٩٣)

النادي الثقافي القومي والوحي السياسي في القضايا الديمقراطية

بجانب الانتماء الذي أبداه «النادي الثقافي القومي» بالقضايا القومية وقيام التنظيمات الاجتماعية، كان للقضايا الديمقراطية التي لها صلة مباشرة بالإصلاح الإداري والمشاركة السياسية داخلياً نصيب الأسد. حيث كانت هذه القضايا متصدرة لنشاط النادي سواء على صعيد المقالات التي تنشر في مجلة «ملحق الإيمان» وصحيفة «صدى الإيمان»، أو عن طريق القيام بحملة التوعية السياسية بين المواطنين عن طريق تقديم العرائض للحاكم وعقد المؤتمرات الشعبية. في عام ١٩٥٢ جرت أول انتخابات محدودة في عهد الشيخ عبدالله السالم حين دعا الحاكم عدداً محدوداً من المواطنين من أعيان البلد لانتخاب مجلس مكون من ١٢ عضواً لكل من إدارات البلدية والمعارف والصحة والأوقاف لمدة عامين، وعين رؤساء هذه الإدارات من أفراد الأسرة الحاكمة. ولم تستمر هذه المجالس طويلاً نتيجة للخلاف الذي نشب بين أعضائها ورؤساء المجالس من الشيوخ خاصة في مجلسي البلدي والصحة. وبعد انتهاء المدة المحددة لهذه المجالس رفض الحاكم إعادة انتخابها. وانتقدت جريدة «ملحق الإيمان» عدم إجراء انتخابات جديدة بعد انقضاء المدة القانونية لهذه المجالس وأكدت على أن الانتخابات هي الطريق الصحيح لمشاركة المواطنين في إصلاح الوضع الإداري في البلد.^(٩٤) ونتيجة للحملة الشعبية التي تزعمها النادي وافق الحاكم على إجراء انتخابات جديدة للمجالس في عام ١٩٥٤، حيث دعا ١٥٠٠ مواطن لانتخاب هذه المجالس. إلا أن المشاكل والحلقات برزت من جديد مما حدا بجميع الأعضاء المنتخبين وعددهم ٤٨ عضواً إلى تقديم استقالة جماعية بعد أن وجدوا استحالة العمل في ظل هذه الأجواء بسبب عدم رغبة المسؤولين في تحمل أي نوع من المشاركة معها كانت هذه المشاركة محدودة. وانتقدت صحيفة «صدى الإيمان» الذين يقفون عائقاً أمام الشعب في إصلاح الوضع الإداري.^(٩٥)

بعد ذلك طالب النادي بإجراء انتخابات عامة لتشكيل مجلس موحد يشرف على جميع أمور البلاد

الداخلية، وليس مجالس لدوائر محدودة. وقام النادي مع الأندية الثقافية الأخرى بجمع التواقيع على عريضة موقعة من المواطنين تطالب بمجلس موحد. وكان الإقبال كبيراً على التوقيع، وتم تقديم العريضة للحاكم عن طريق وفد يمثل الأندية الكويتية برئاسة الدكتور أحمد الخطيب، ولم تعط هذه الحركة أية نتيجة. فعوضاً عن تنفيذ هذا المطلب، أقدم الحاكم على تشكيل «الهيئة التنفيذية العليا» المكونة من عدد من أفراد الأسرة الحاكمة، التي أنيط بها صلاحيات إدارة جميع شؤون البلاد وتكون مسئولة أمام الحاكم عن أعمالها. وعلى أثر هذا دعا النادي الشعب إلى استلام مقدراته عن طريق انتخاب مجلس تأسيسي لوضع دستور للبلاد. (٩٦) وتم توجيه نداه للمواطنين تم نشره في صحيفة «صدى الإيمان» يدعوهم فيه للاجتماع لانتخاب «الهيئة التنظيمية الأهلية» التي سوف تعمل على تحقيق المطالب التالية (٩٧)

- ١- إصلاح أوضاع الدوائر وتحديد اختصاصاتها ومنع التضارب بينها.
- ٢- الإشراف على وضع دستور عام للبلاد.
- ٣- وضع قانون للجانبات لتكون الأحكام مستندة على أمور قانونية واضحة وليس على حسب اجتهاد شخص واحد.
- ٤- تطبيق العدالة الاجتماعية.

٥- وضع قانون للانتخاب من خلال إحصاء للسكان من أجل تحديد من لهم حق الترشيح والانتخاب.

في ٣٠ مايو ١٩٥٥ دعا النادي مع بقية الأندية الثقافية إلى اجتماع عام في مسجد السوق لانتخاب ٢٧ شخصاً كأعضاء في «الهيئة التنظيمية الأهلية»، التي من مهامها التحضير للدستور وإجراء انتخابات المجلس التشريعي. وتحولت السلطة من هذه الدعوة ويعتقد وفداً مكوناً من مدير إدارة المعارف الأستاذ عبدالعزيز حسين، ورئيس قسم الشؤون الاجتماعية حمد الرجب للاجتماع مع ممثلي الأندية وإبلاغهم بحزم قوات الأمن على فض التجمع بالقوة مما سوف يؤدي إلى خسارة في الأرواح، ولم تنجح هذه المفاوضات التي على أثرها أقدمت السلطة على إغلاق مسجد السوق ومنع عقد الاجتماع بالقوة. وتزامن ذلك مع إقدام السلطة على إغلاق جميع الصحف والمجلات وسحب امتيازاتها تحت ذريعة قانون الصحافة الجديد، الذي يمنع الجمع بين الوظيفة الحكومية والعمل في الصحافة. (٩٨) واعتبرت الحكومة البريطانية تشكيل «الهيئة التنظيمية الأهلية» شبيه بـ «الهيئة التنفيذية العليا» في البحرين التي تزعمت المعارضة السياسية هناك، وإن الشباب الكويتي المتعلم يرى في أحداث البحرين مثالا جيداً لمحاولات إصلاح نظام الحكم في الكويت. (٩٩) ونتيجة للضغط الذي مارسته الأندية الثقافية في إشغال «اللجنة التنفيذية العليا» من خلال الحملة التي تزعمها «النادي الثقافي القومي»، عاد الحاكم في عام ١٩٥٧ وطرح تكوين مجلس مكون من ٥٦ عضواً يرزعون على دوائر البلدية والصحة والأوقاف والمعارف ومجلس الإنشاء، وأسفرت هذه الانتخابات، التي شارك فيها عدد محدود من المواطنين الذين بلغ عددهم ١٥٠٠ مواطن، عن فوز عدد من قياديي «النادي الثقافي القومي» والأندية الثقافية الأخرى. وأصررت السلطة تبعا لذلك على استبعاد بعض هؤلاء مثل الدكتور أحمد الخطيب وعبدالرزاق خالد الزيد وجاسم القطامي واستبدالهم بثلاثة آخرين من الموالين لخط السلطة ممن سقطوا في الانتخابات. وعلى أثر هذا عقد الأعضاء المنتخبون ٥ اجتماعاً في إحدى دور السينما أعلنوا فيه رفضهم لموقف السلطة. وهو الأمر الذي أدى إلى الإعلان عن حل المجالس المنتخبة وتشكيل «المجلس الأعلى» الذي اقتصر عضويته على أبناء الأسرة الحاكمة. (١٠٠)

الخاتمة

من استعراض الدور الهام الذي قام به «النادي الثقافي القومي» في مختلف القضايا العربية والكويتية، منذ لحظة إنشائه ١٩٥٢ حتى عام ١٩٥٩، يتبين لنا مدى الأثر الفعال الذي أسهم به النادي في تنمية الثقافة السياسية في المجتمع الكويتي. وقد كان من المتيسر له التوسع في هذا الدور التنموي لولا إغلاقه منعاً له ولأعضائه من الانتشار واستقطاب الشارع الكويتي للقضايا العربية والديمقراطية. وبذلك يكون عام ١٩٥٩ هو عام توقف جميع الأنشطة السياسية والاجتماعية لكافة المؤسسات الشعبية.

وفي ظل غياب الأحزاب السياسية، لعبت الأندية الثقافية دوراً رئيسياً وهاماً في تنمية الثقافة السياسية في المجتمع الكويتي. ومن أبرز هذه الأندية «النادي الثقافي القومي»، الذي اتخذت منه «حركة القوميين العرب» مركز استقطاب سياسي لنشر أيديولوجيتها القومية بين أفراد المجتمع الكويتي. واستطاع النادي أن يستقطب مجموعة كبيرة من الشباب الذين يتمون إلى مختلف الفئات الاجتماعية الفاعلة في مدينة الكويت.

شهد «النادي الثقافي القومي» نشاطاً بارزاً على امتداد مسيرته من خلال تبنيه للقضايا القومية والديمقراطية. حيث ساهم مساهمة كبيرة في تطور الوعي السياسي والديمقراطي لدى أبناء الكويت عن طريق المحاضرات والندوات، أو عن طريق التجمعات الشعبية، أو عن طريق صحافة النادي، التي لعبت دوراً كبيراً في تنمية الوعي القومي لدى أفراد المجتمع الكويتي. وكان محور هذه المحاضرات والندوات والتجمعات الشعبية، التي لاقت استجابة شعبية كبيرة، الدعوة إلى وحدة الأمة العربية وتحريض فلسطين من الحركة الصهيونية. كما لعب النادي دوراً كبيراً في غاربة الوجود البريطاني في الكويت، عندما طالب بإلغاء اتفاقية الحياة ١٨٩٩، وتصفية المصالح البريطانية في الكويت.

ومن ضمن شعارات القومية التي رفعها «النادي الثقافي القومي» التصدي للهجرة الإيرانية التي اعتبرها خطراً كبيراً يهدد هوية الكويت وبقية مناطق الخليج العربي ومناشدة السلطة السياسية وضع حد لهذه الهجرة الغير مشروعة.

لقد كان العداء للشيعية واعتبارها أحد الأخطار الرئيسية التي تهدد النضال القومي العربي سمة بارزة من سمات التبشير السياسي الذي مارسه «النادي الثقافي القومي» على امتداد مسيرته في الخمسينيات من هذا القرن، الأمر الذي أدى إلى تآزم العلاقات بين القوى السياسية في الكويت وخدمة السياسة الغربية في المنطقة.

وساهم «النادي الثقافي القومي» في تطور الوعي في القضايا الديمقراطية. حيث سعى النادي إلى إصلاح النظام السياسي في الكويت عن طريق المطالبة بإشراك الشعب الكويتي في إدارة البلاد عن طريق إقامة مجلس تشريعي منتخب وسن دستور البلاد.

أمام هذا الدور النشط الذي لعبه «النادي الثقافي القومي» في مساهمته في تطور الوعي السياسي بين أبناء المجتمع الكويتي، والذي بدأ يشكل مصدر تهديد وتحدٍ لسياسة السلطة، لم يكن هناك مفر من إغلاق «النادي الثقافي القومي» وكافة الأندية الثقافية والرياضية والروابط الشعبية ومصادرة كافة الحريات العامة فتم تعطيل الصحافة واعتقال قيادي «النادي الثقافي القومي»، ولم تتغير هذه السياسة المناهضة للديمقراطية إلا بعد استقلال الكويت عن بريطانيا عام ١٩٦١.

الهوامش

- (١) يعقوب الحمدة، ماذا نريد من حكومة الكويت، (القاهرة: منشورات مجلة البعث، ١٩٥٣)، ص ١٢٨.
- (٢) صالح شهاب، تاريخ التعليم في الكويت والخليج أيام زسان، الجزء الأول، (الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ١٩٨٤)، ص ٦٦-٦٥. خالد المنصالي، تاريخ الحركة الفكرية في الكويت، سجل كويت اليوم ١٩٥٦، ص ١٤.
- (٣) خالد سمود الزيد، أدياب الكويت في قرنين، الجزء الأول، (الكويت: المطبعة المصرية، ١٩٦٧)، ص ٩٤. عبد الفتاح المليحي، الصحافة وروادها في الكويت: عبدالعزيز الرشيد وثلاث مجلات، (الكويت: شركة كاظمة للنشر والتوزيع، ١٩٨٢)، ص ١٩٥.
- (٤) لؤي من الأطلاع حول سيرة عبدالعزيز الرشيد انظر: يعقوب يوسف الحجي، الشيخ عبد العزيز الرشيد: سيرة حياته، (الكويت: مركز البحوث والدراسات الكويتية، ١٩٩٣).
- (٥) أحمد السقا، تطور الوعي القومي في الكويت، (الكويت: رابطة الأديباء في الكويت، ١٩٨٣)، ص ٣٨ مجلة البعث، العدد الأول، القاهرة، ١٩٤٩.
- (٦) روز ماري سيد زحلان، الخليج والمملكة الفلسطينية ١٩٣٦-١٩٤٨، مجلة المستقبل العربي، العدد السادس والعشرون، بيروت، إسرائيل، ١٩٨١، ص ٨-١١. آكرم نصير، الحركة الوطنية الفلسطينية ١٩٣٥-١٩٣٩، بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ١٩٨٠.
- (٧) خالد المنصالي، مصدر سبق ذكره، ص ١٦.
- (٨) مقابلة مع الشيخ عبدالله الجابر الصباح، مجلة الكويت، الكويت، ١٦/٤/١٩٧٣.
- (٩) إبراهيم عبدالله علوم، النهضة الصغيرة في الخليج العربي الكويت والبحرين: دراسة نقدية تحليلية، (بغداد: منشورات مركز دراسات الخليج العربي بجامعة البصرة، ١٩٨٩)، ص ٧٤.
- (١٠) التوقف على كامل تفاصيل الأحداث المتعلقة بحركة الإصلاح السياسي التي تزعمتها الكتلة الوطنية عام ١٩٣٨ انظر: خالد المنصالي، مذكرات مكتوبة حول الآلة الكتابية غير منشورة.
- (١١) خالد المنصالي، نصف عام للحكم الثنائي في الكويت، (بيروت: دار الكشف، ١٩٤٧).
- (١٢) نجمة عبدالقادر الجاسم، التطور السياسي والاقتصادي للكويت بين الحربين ١٩١٤-١٩٣٩، (القاهرة: المطبعة الفنية، ١٩٧٣).
- (١٣) القانون الأساسي لكتلة الشباب الوطني، (البصرة: مطبعة النجباء، ١٩٣٨)، ص ١٤. عبد الله الحاتم، من هنا بدأت الكويت، (الكويت: دار القيس، ١٩٨٠)، ص ١٦٨. للاح عبدالله المدرس، صلاح أولية حول نشأة التجمعات والتطبيقات السياسية في الكويت (١٩٣٨-١٩٧٥)، (الكويت: دار قرطاس للنشر والتوزيع، ١٩٩٤)، ص ١١-١٢.
- (١٤) هذه المعلومات حول التجمعات الطلابية في كل من القاهرة وبيروت والكويت أخذت من أوراق الدكتور أحمد الخطيب مكتوبة بخط اليد غير منشورة.
- (١٥) المصدر السابق.
- (١٦) المصدر السابق.
- (١٧) المصدر السابق.
- (١٨) المصدر السابق.
- (١٩) مقابلة مع الدكتور أحمد الخطيب أجراها برنامج شبكة التلفزيون ونشرت في جريدة الوطن، الكويت، ٢٤/٤/١٩٨٤.
- (٢٠) مقابلة مع عبدالرزاق أمان، الكويت، ١٩/٥/١٩٨٣.
- (٢١) القانون الأساسي للكتلة الأهلية، الكويت، ١٩٥٢.
- (٢٢) عبدالرزاق أمان، مقابلة سبقت الإشارة إليها.
- (٢٣) ولد الدكتور أحمد الخطيب في عام ١٩٢٧ وهو ينتمي إلى عائلة من الطبقة الوسطى وقضى أيام شبابه في حي الدخلة وهو من الأحرار الفقير، تلقى دراسته الابتدائية في المدرسة الأهلية وتزامن وجوده في المدرسة مع وصول البعثة التعليمية من فلسطين والتي بدأت تؤثر على الطلبة الدارسين فقد كان هؤلاء المدروسون يشرحون الوضع المتأزم في فلسطين بين الحركة الصهيونية والاستعمار البريطاني من جهة والشعب الفلسطيني من جهة أخرى. في عام ١٩٤٢ التحق الخطيب في الجامعة الأمريكية في بيروت من أجل دراسة الطب وهناك تعرف على الحركات القومية وتأثر بما جرى للشعب الفلسطيني من تشريد واحتلال لأراضيهم من قبل الحركة الصهيونية وأعلان دولة إسرائيل عام ١٩٤٨ وبعد ذلك التاريخ بدأ ينشط سياسياً، كان الخطيب أحد قياديي "جمعية العروة الوثقى" التي سيطر عليها الطلبة القوميين الدارسون في الجامعة الأمريكية وتعرض الخطيب أثناء الدراسة للفصل من الجامعة الأمريكية بسبب مشاركته في المظاهرات التي قامت في بيروت ضد التدخل الأمريكي في منطقة الشرق الأوسط. وبعد عودته إلى الكويت في عام ١٩٥٢ عمل في المستشفى الأميري وفي عام ١٩٥٧ قدم استقالته من العمل على إثر خلافه مع الشيخ فهد السالم الصباح رئيس دائرة الصحة العامة في ذلك الوقت، حيث أصدرت دائرة الصحة العامة تعميماً بطرد العاملين في الدائرة إذا ما مارسوا عملاً سياسياً. بعد ذلك انتسب الخطيب عيادة خاصة في منطقة الصالحية والتي تقع في الجزء الغربي من مدينة الكويت.
- (٢٤) النظام الداخلي للنادي الثقافي القومي، الكويت، ١٩٥٢.
- (٢٥) المصدر السابق.

- (٢٣) رسالة مطبوعة على الآلة الكاتبة من الشيخ عبدالله المبارك الصباح إلى مجلس إدارة النادي الثقافي القومي، ١٩٥٣/٦/٧.
- (٢٤) تعميم من رئيس الأمن العام الشيخ عبدالله المبارك الصباح إلى الأندية الثقافية والرياضية في الكويت، ١٩٥٣/١٢/١٠.
- (٢٥) مجلة الرائد، الكويت، مارس ١٩٥٢.
- (٢٦) مجلة الرائد، الكويت، يونيو ١٩٥٢.
- (٢٧) قانون نادي المعلمين، مطبعة الكويت، الكويت، ١٩٥١.
- (٢٨) محمد مساعد الصباح وسمي ليس تطور الصحافة الكويتية، حاضرة أقيمت في رابطة الإيجامين، الكويت، ١٩٨٢/٣/٢٩.
- (٢٩) Voice of the Arabs, 9Dec. 1956, SWB, Pt. IV, D.S. No.120, I.Dec. 1956, P.4.
- (٣٠) حاضرات اجتماع لجنة الأندية الكويتية ١٩٥٦/٨/١٤، ١٩٥٦/١١/١٩.
- (٣١) نداه من لجنة الأندية الكويتية إلى الشعب العربي في الكويت، ١٩٥٦/٨/١٤.
- (٣٢) حاضرات اجتماع لجنة الأندية الكويتية، ١٩٥٦/٨/١٤. F.O. 371/120557/109516- Confidential Political Agency Kuwait, 27Aug. 1956.
- (٣٣) ملكة من لجنة الأندية الكويتية إلى الشيخ عبدالله السالم الصباح احتجاجاً على قمع المظاهرات من قبل قوات الأمن، ١٩٥٦.
- (٣٤) Voice of the Arabs, 17Aug. 1956, SWB, Pt. IV, D.S. No.23, 20Aug. 1956, P.4.
- (٣٥) نداه من لجنة الأندية الكويتية إلى الشعب العربي في الكويت، ١٩٥٦.
- (٣٦) بيان هام من لجنة الأندية الكويتية إلى أفراد الشعب الكويتي، ١٩٥٦.
- (٣٧) نداه من لجنة الأندية الكويتية إلى أفراد الشعب الكويتي، ١٩٥٦.
- (٣٨) نداه من لجنة الأندية الكويتية بإعلان المقاطعة الاقتصادية للدول الغربية التي شاركت بالمدون الثلاثي في مصر، ١٩٥٦.
- (٣٩) نداه الأندية الكويتية، الجلسة الثانية للجنة المركزية لجمع التبرعات لمصر، نادي المعلمين، ١٩٥٦/١١/٦.
- (٤٠) جريدة الأهرام، القاهرة، ١٩٥٦/١١/٣٠.
- (٤١) جريدة النهار، بيروت، ١٩٥٦/٩/١٩.
- (٤٢) جريدة الأهرام، القاهرة، ١٩٥٦/١١/٣٠. يوسف شهاب، رجال في تاريخ الكويت، الجزء الأول، (الكويت: مطابع دار القيس، ١٩٨٤)، ص ٥١-٥٢.
- F.O. 371/120557/109516 - Confidential Political Agency Kuwait, 23 Dec. 1956. (٤٣)
- (٤٤) بيان لجنة الأندية الكويتية بشأن تنظيم عملية التطوع في الجيش المصري، ١٩٥٦.
- Voices of The Arabs, 9 Dec. 1956, SWB, Pt. IV, D.S. No.120,11/ Dec. 1956, P.4. An Interview with Abd al-Mohsin (٤٥)
- Al Rashid, The Secretary of The Volunteers Committee in Kuwait, Voices of the Arabs, 10 Dec. 1956, SWB, Pt. IV, D.S. No.121, 12 Dec. 1956, P.2.F.O. 371/120557/109516 - Confidential Political Agency Kuwait, 26 Nov. 1956.
- F.O. 371/120557/109516 - Confidential Political Agency Kuwait, 28 Nov 1956 F.O. 371/120557/109516, Top Secret (٤٦)
- From Bahrain to F.O., 1Nov. 1956.
- مقابلة مع جاسم الفطامي، الكويت، ١٩٨٣/٥/٢٠. جريدة الأهرام، ١٩٥٦/١١/٣٠، القاهرة.
- (٤٦) نداه لجنة الأندية الكويتية بشأن إنهاء الإضراب العام، ١٩٥٦/١١/١٤.
- (٤٧) الفجر، ١٩٥٨/٧/٩، الكويت.
- (٤٨) صدق الأيمان، ١٩٥٥/٤/٢٣، الكويت. الفجر، ١٩٥٨/١٢/٧، الكويت.
- (٤٩) ملكة من النادي الثقافي القومي إلى الشيخ عبدالله السالم الصباح، ١٥ يناير، ١٩٥٧.
- (٥٠) صدق الأيمان، ١٩٥٥/٤/١، الكويت.
- Financial Times, 5/ Feb. 1954.
- Manchester Guardian, 23/ July 1958, Manchester. (٥١)
- New York Times, 10/ May 1956, New York. (٥٢)
- Dickson, H.R.P, Kuwait and her Neighbours, (London, George Allen & Unwin, 1956), PP.575-576. (٥٣)
- Christian Science Monitor June 1958, Philadelphia. (٥٤)
- (٥٥) نداه من لجنة الأندية الكويتية تأييداً للقوة الجزائرية، ١٩٥٧/١١/١٢.
- (٥٦) الفجر، ١٩٥٨/١٠/٢١، الكويت. ١٩٥٨/٥/٢٧، الجريدة الرسمية الكويت اليوم، ١٩٥٨/٥/٤. الكويت. ١٩٥٨/١١/٢٣. جريدة
- F.O. 371/120557/109516, political Agency Kuwait to Co., 28 Nov 1956. (٥٧)
- صدى الأيمان، ١٩٥٨/٨/١٨، الكويت.
- (٥٧) صدق الأيمان، ١٩٥٧/١١/١٥، الكويت.
- (٥٨) صدق الأيمان، ١٩٥٥/٤/٨، الكويت.
- (٥٩) صدق الأيمان، ١٩٥٥/٥/٢٠، الكويت.
- (٦٠) برنامج لجنة كل مواطن خطير، مطبوع على الآلة الكاتبة، ١٩٥٧، ص ١.
- (٦١) صدق الأيمان، ١٩٥٧/١٢/١٤، الكويت. ١٩٥٥/٥/٦، الفجر، ١٩٥٧/١١/١١، الكويت. ١٩٥٨/١٠/٢١، الكويت. الجريدة الرسمية الكويت اليوم، ١٩٥٦/١٢/٤، الكويت. الشعب، ١٩٥٧/١٢/١٢، الكويت.

- (١٢) ولا تنحرف إلى اليمين ولا تنحرف إلى اليسار، النادي الثقافي القومي، ١٩٨٥/١٢/٢٥، الكويت.
- (١٣) The Daily Telegraph, 10/ May 1959, London, 16/ May 1959.
- (١٤) الفجر، ١٩٥٩/١/١٤، الكويت.
- (١٥) الفجر، ١٩٥٩/١/٢٠، الكويت. لمزيد من الاطلاع حول كتابات عبدالله أحمد حسين المادية للشوعية انظر:
- الفجر، ١٩٥٩/١/١٤، الكويت. ١٩٥٩/١/١٤، ١٩٥٨/١٢/١٣، ١٩٥٨/١٠/١٤، ١٩٥٨/٨/٢٠، ١٩٥٨/٨/٥، ١٩٥٨/١٢/١٩.
- (١٦) لمزيد من الاطلاع حول الكتابات المادية للشوعية التي روجها «النادي الثقافي القومي» في الكويت انظر على سبيل المثال:
- حركة القوميين العرب، موقفتكم المعروف: تحليل الأزمة السوفيتية الناصرية في ١٩٥٩.
- حركة القوميين العرب، دعونا نناضل ضد الشيوعية، (د.ت).
- حركة القوميين العرب، العراق وأعداء الوحدة، (بغداد: ١٩٥٩).
- حركة القوميين العرب، لتتحد لتطحن الحطير الشيوعي، (بغداد: ١٩٥٩).
- حركة القوميين العرب، الوحدة طريقنا، (بغداد: ١٩٥٨).
- حركة القوميين العرب، أيا الشيوعيون أين إيمانكم بالوحدة، (بغداد: ١٩٥٩).
- حركة القوميين العرب، الوحدة ثورة ومستقبل، (بيروت: ١٩٥٩).
- (١٧) F. 0.371/98253 British policy in the middle East, 11 July 1952
- (١٨) الدكتور أحمد الخطيب، فنن وإيران: مجلة الزمان، الكويت، العدد الخامس، أيار ١٩٥٣.
- (١٩) الفجر، ١٩٥٨/١٢/١٩، الكويت.
- (٢٠) الفجر، ١٩٥٨/٨/٢٩، الكويت.
- (٢١) النادي الثقافي القومي، فراقى لهما لهما للمستولين بمناسبة الإحصاء الأخير: ملكة تخدم بها النادي الثقافي القومي للحكومة الكويتية، الكويت (د.ت)، ص ٦.
- (٢٢) نفس المصدر السابق، ص ٧.
- (٢٣) بيان لنادي الثقافي القومي، بشأن انضمام الكويت إلى عضوية الجمهورية العربية المتحدة، الكويت، ١٩٥٩.
- (٢٤) عناصر إجتراح اتحاد الأندية الكويتية، ١٩٥٨/١/٣١، ص ١. القانون الأساسي لاتحاد الأندية الكويتية، ١٩٥٨، ص ١.
- (٢٥) Voice Of The Arabs, 12 Jan. 1959, SWB, Pt. IV, D.S. No. 753, 13 Jan. 1959, P.3.
- (٢٦) تمديد للأندية الكويتية صادر عن دائرة الشؤون الاجتماعية منشور في الجريدة الرسمية الكويت اليوم في ١٩٥٩/٢/٨.
- (٢٧) ANA, 10 Feb. 1959, SWB, Pt. IV, D.S., No. 779, 12 Feb. 1959, P.9.
- (٢٨) Financial Times, 11 Feb. 1959, London, The Times, 11 Feb. 1959.
- (٢٩) خطاب الشيخ عبدالله السالم الصباح منشور في الجريدة الرسمية الكويت اليوم، ١٩٥٩/٢/٨.
- (٣٠) صدى الزمان، الكويت، ١٩٥٥/٤/٢٢.
- (٣١) صدى الزمان، الكويت، ١٩٥٥/٣/١١ - ١٩٥٥/٦/١١.
- (٣٢) قانون صندوق التوفير لسواقي: أهدافه وشرطه، ١٩٥٤. بلال خلف، حول تاريخ الحركة النقابية في الكويت، بحث غير منشور، (د.ت)، مطبوع على الآلة الكاتبة.
- مقابلة مع حسين البرهه أحد مؤسسي نقابة البلدية والإطفاء العام، عضو المجلس التنفيذي للاتحاد العام لعمال الكويت، منشورة في «جريدة العامل» العدد ١٨٢، أكتوبر ١٩٨٠.
- F.O. 371/ 114773 Confidential 2183/5/53 From Political Agency Kuwait, To British Residency, Bahrain, 16 May 1955.
- مقابلة مع حسين البرهه، الكويت، ١٩٨٦/٦/١٥.
- (٣٣) صدى الزمان، الكويت، ١٩٥٥/٦/١١.
- (٣٤) F.O. 371/ 114773 Confidential 2183 /5/53 From Political Agency Kuwait, to British Residency, Bahrain, 16 May 1955.
- (٣٥) محمد سمود المجدي، الحركة العمالية والنقابية في الكويت، (الكويت: شركة الريمان للنشر والتوزيع، ١٩٨٢) ص ١٧-١٨.
- (٣٦) القانون الأساسي لصندوق التوفير لموظفي حكومة الكويت، ١٩٥٧/١/٥. الفجر، ١٩٥٨/١٢/٢.
- (٣٧) بيان صادر عن صندوق التوفير لموظفي حكومة الكويت واتحاد الأندية الكويتية والرابطة الأدبية واتحاد منظمات طلبة الكويت في القاهرة، الكويت، ١٩٥٩.
- (٣٨) اجراء الجمعية العمومية للصندوق للرابطة الأدبية، ١٩٥٨/٥/١٠.
- (٣٩) القانون الأساسي للرابطة الأدبية، ١٩٥٨/٥/١٩، ص ٢.
- (٤٠) نفس المصدر السابق.
- (٤١) القانون الأساسي للرابطة الكويتية، ١٩٥٨/٨/١٦، ص ٣.
- (٤٢) البيان التأسيسي للرابطة الكويتية، مطبوع على الآلة الكاتبة، ١٩٥٨.

عالم الفكر

- (٩٣) بيان الرابطة الكويتية بشأن انضمام الكويت إلى جامعة الدول العربية، ١٩٥٨.
- (٩٤) ملحق الزبائن، الكويت، ١٩٥٣.
- (٩٥) صدق الزبائن، الكويت، ١٩٥٥/٣/٢٥.
- (٩٦) صدق الزبائن، الكويت، ١٩٥٥/٢/١٨ . ١٩٥٥/٢/٢٥ . ١٩٥٥/٥/٢٠ .
- (٩٧) صدق الزبائن، الكويت، ١٩٥٥/٢/٢٥.
- (٩٨) صدق الزبائن، الكويت، ١٩٥٥/٢/٢٧.
- (٩٩) F.O. 371/ 114588, confidential 10112/17/55 From the Political Agency Kuwait 15 Aug. 1955, to F.O, London.
- P.O 371/114588, confidential 10112/17/55 From the Political Agency Kuwait 7 June 1955, British Residency Bahrain.
- (١٠٠) محاضر غرة الأسماء للمجالس الإدارية، ١٩٥٨/٢/٢٨ . الفجر، الكويت، ١٩٥٨/٩/٢٢ . مجلة الإرشاد، الكويت، إبريل ١٩٥٨.

مصادر الدراسة

١ - المصادر العربية

أولاً: الكتب

- (١) يعقوب الحميد، ماذا نريد من حكومة الكويت، (القاهرة: منشورات مجلة البعث، ١٩٥٣).
- (٢) صالح شهاب، تاريخ التعليم في الكويت والخليج أيام زمان، الجزء الأول، (الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ١٩٨٤).
- (٣) خالد سمرة الزبد، أدياء الكويت في قريين، الجزء الأول، (الكويت: المطبعة المصرية، ١٩٦٧).
- (٤) عبد الفتاح الملبحي، الصحافة ورواها في الكويت: عبدالعزيز الرشيد وثلاث مجلات، (الكويت: شركة كاظمة للنشر والتوزيع، ١٩٨٢).
- (٥) يعقوب يوسف الحجوي، الشيخ عبدالعزيز الرشيد: سيرة حياته، (الكويت: مركز البحوث والدراسات الكويتية، ١٩٩٣).
- (٦) أحمد السلف، تطور الوعي القومي في الكويت، (الكويت: رابطة الأدياء في الكويت، ١٩٨٣).
- (٧) أكرم زعيتر، الحركة الوطنية الفلسطينية ١٩٥٣-١٩٣٩، (بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ١٩٨٠).
- (٨) إبراهيم عبدالله خلول، القضية الفلسطينية في الخليج العربي الكويت والبحرين: دراسات نقدية تحليلية، (بغداد: منشورات مركز دراسات الخليج العربي بجامعة البصرة، ١٩٨٩).
- (٩) خالد العلياني، نصف عام من للحكم الثاني في الكويت، (بيروت: دار الكشف، ١٩٤٧).
- (١٠) نفاة عبدالقادر الجاسم، التطور السياسي والاقتصادي للكويت بين الحربين ١٩١٤-١٩٣٩، (القاهرة: المطبعة الفنية، ١٩٧٣).
- (١١) القانون الأساسي لكلمة الشباب الوطني، (البصرة: مطبعة الفيحاء، ١٩٣٨).
- (١٢) عبدالله الحاتم، من هنا بدأت الكويت، (الكويت: دار القيس، ١٩٨٠).
- (١٣) فلاح عبدالله المديفر، سلام أولية حول نشأة التجمعات والتنظيمات السياسية في الكويت (١٩٣٨-١٩٧٥)، (الكويت: دار قرطاس للنشر والتوزيع، ١٩٩٤).
- (١٤) القانون الأساسي للنادي الأهلي، الكويت، ١٩٥٢.
- (١٥) النظام الداخلي للنادي الثقافي القومي، الكويت، ١٩٥٢.
- (١٦) قانون نادي المعلمين، مطبعة الكويت، الكويت، ١٩٥١.
- (١٧) يوسف شهاب، رجال في تاريخ الكويت، الجزء الأول، (الكويت: مطابع دار القيس، ١٩٨٤).
- (١٨) حركة القوميين العرب، مؤلفهم المعروف خلال الأونة السوفيتية للناصرية في ١٩٥٩.
- (١٩) حركة القوميين العرب، دعوتنا ناضل ضد الشيوعية، (د.ت).
- (٢٠) حركة القوميين العرب، العراق وأعداء الوحدة، (بغداد: ١٩٥٩).
- (٢١) حركة القوميين العرب، لتسعد لتسليم الشيوعي، (بغداد: ١٩٥٩).
- (٢٢) حركة القوميين العرب، الوحدة طريقنا، (بغداد: ١٩٥٨).
- (٢٣) حركة القوميين العرب، أبا الشيوعيون أين إيمانكم بالوحدة، (بغداد: ١٩٥٩).
- (٢٤) حركة القوميين العرب، الوحدة ثورة وسوريالية، (بيروت: ١٩٥٩).
- (٢٥) محمد سمود المجدي، الحركة الحالية والتغاية في الكويت، (الكويت: شركة الريعيل للنشر والتوزيع، ١٩٨٢).
- (٢٦) القانون الأساسي لمندوبون الوطنيين حكومة الكويت، ١٩٥٧/١/٥.
- (٢٧) القانون الأساسي للرابطة الأدبية، ١٩٥٨/٥/١٩.

عالم الفكر

- (٢٧) القانون الأساسي للربطة الكويتية، ١٦/٨/١٩٥٨ .
 (٢٨) القانون الأساسي لاتحاد الأندية الكويتية، ١٩٥٨ .
 (٢٩) قانون صندوق التوفير لسراقي التاكسي: أمهله وشروطه، ١٩٥٤ .

ثانياً : النوريات

- (١) روز ماري سعيد زحمان، الخليج والمشكلة الفلسطينية ١٩٣٦-١٩٤٨، مجلة للسفيل العربي، العدد السادس والعشرون، بيروت، ابريل ١٩٨١ .
 (٢) الدكتور أحمد الخطيب، فنحن وإيران، مجلة الأريان، الكويت، العدد الخامس، أيار ١٩٥٣ .

ثالثاً : تعاميم ومنشورات ومذكرات ومحاضرات

- (١) رسالة مطبوعة على الآلة الكاتبة من الشيخ عبدالله المبارك الصباح إلى مجلس إدارة النادي الثقافي القومي، ١٩٥٣/٦/٧ .
 (٢) تعميم من رئيس الأمن العام الشيخ عبدالله المبارك الصباح إلى الأندية الثقافية والرياضية في الكويت، ١٩٥٣/١٢/١٠ .
 (٣) محمد مسعود الصالح وسامي النيس تطور الصحافة الكويتية، محاضرة أقيمت في ربطة الاجتياحين، الكويت، ٢٩/٣/١٩٨٢ .
 (٤) محاضر اجتماع لجنة الأندية الكويتية ١٤/٨/١٩٥٦، ١٩/١١/١٩٥٦ .
 (٥) نداء من لجنة الأندية الكويتية إلى الشعب العربي في الكويت، ١٤/٨/١٩٥٦ .
 (٦) محاضر اجتماع لجنة الأندية الكويتية، ١٤/٨/١٩٥٦ .
 (٧) مذكرة من لجنة الأندية الكويتية إلى الشيخ عبدالله السالم الصباح احتجاجاً على قمع المظاهرات من قبل قوات الأمن، ١٩٥٦ .
 (٨) نداء من لجنة الأندية الكويتية إلى الشعب العربي في الكويت، ١٩٥٦ .
 (٩) بيان هام من لجنة الأندية الكويتية إلى أفراد الشعب الكويتي، ١٩٥٦ .
 (١٠) نداء من لجنة الأندية الكويتية إلى أفراد الشعب الكويتي، ١٩٥٦ .
 (١١) بيان من لجنة الأندية الكويتية بإعلان المقاطعة الاقتصادية للدول الغربية التي شاركت بالمنعوان الثلاثي على مصر، ١٩٥٦ .
 (١٢) لجنة الأندية الكويتية، الجلسة الثانية للجنة المركزية لجمع التبرعات لمصر، نادي المعلمين، ١١/٦/١٩٥٦ .
 (١٣) بيان لجنة الأندية الكويتية بشأن تنظيم عملية التطوع في الجيش لمصر، ١٩٥٦ .
 (١٤) نداء لجنة الأندية الكويتية بشأن إبقاء الإضراب للعام، ١٤/١١/١٩٥٦ .
 (١٥) مذكرة من النادي الثقافي القومي إلى الشيخ عبدالله السالم الصباح، ١٥/يناير/١٩٥٧ .
 (١٦) نداء من لجنة الأندية الكويتية تأييداً للثورة الجزائرية، ١٢/١١/١٩٥٧ .
 (١٧) برنامج لجنة كل مواطن خطي، مطبوع على الآلة الكاتبة، ١٩٥٧ .
 (١٨) فلا أتصرف إلى الميمن ولا أتصرف إلى اليسار، النادي الثقافي القومي، ٢٥/١٢/١٩٨٥، الكويت .
 (١٩) النادي الثقافي القومي، فرقى تقديمها للمسؤولين بمناسبة الإحصاء الأخيرة مذكرة تقدم بها النادي الثقافي القومي للحكومة الكويتية، الكويت (د. ست) .
 (٢٠) بيان للنادي الثقافي القومي، بشأن انضمام الكويت إلى عضوية الجمهورية العربية المتحدة، الكويت، ١٩٥٩ .
 (٢١) محاضر اجتماع لاتحاد الأندية الكويتية، ١/٣/١٩٥٨ .
 (٢٢) تعميم للأندية الكويتية صادر من دائرة الشؤون الاجتماعية منشور في الجريدة الرسمية للكويت اليوم في ٨/٢/١٩٥٩ .
 (٢٣) خطاب الشيخ عبدالله السالم الصباح منشور في الجريدة الرسمية للكويت اليوم، ٨/٢/١٩٥٩ .
 (٢٤) بيان خلف، حول تاريخ الحركة الثقافية في الكويت، بحث غير منشور، (د. ست)، مطبوع على الآلة الكاتبة .
 (٢٥) بيان صادر عن صندوق التوفير لوطاني، حكومة الكويت واتحاد الأندية الكويتية والربطة الكويتية والادبية واتحاد بحثا طلبية الكويت في القاهرة، الكويت، ١٩٥٩ .
 (٢٦) محضر اجتماع الجمعية العمومية للربطة الأندية، ١٠/٥/١٩٥٨ .
 (٢٧) البيان التأسيسي للربطة الكويتية، مطبوع على الآلة الكاتبة، ١٩٥٨ .
 (٢٨) بيان الربطة الكويتية بشأن انضمام الكويت إلى جامعة الدول العربية، ١٩٥٨ .
 (٢٩) محاضر فرز الأوسول للمجالس الإدارية، ٢٨/٢/١٩٥٨ .
 (٣٠) خالد المنصاري، مذكرات مكتوبة على الآلة الكاتبة غير منشورة .
 (٣١) الدكتور أحمد الخطيب، أوراق خاصة مكتوبة بخط اليد غير منشورة .

رابعاً : جرائد ومجلات

- (١) مجلة الزاد، الكويت، مارس ١٩٥٢ - يونيو ١٩٥٢ .
 (٢) جريدة الأهرام، القاهرة، ٣٠/١١/١٩٥٦ .

- (٣) جريدة النهار، بيروت، ١٩/٩/١٩٥٦.
- (٤) الفجر، الكويت، ٩/٧/١٩٥٨. ٢١/١٠/١٩٥٨. ٢/١٢/١٩٥٨. ٥/٢٧/١٩٥٨. ١٠/١٤/١٩٥٨. ٩/٢٠/١٩٥٨. ١٣/١٢/١٩٥٨. ١٦/٢/١٩٥٨. ٨/٢٩/١٩٥٨. ٩/٢٢/١٩٥٨. ١٢/٢٧/١٩٥٨. ١/٢٢/١٩٥٩.
- (٥) صدق الإيمان، الكويت، ٢٣/٤/١٩٥٥. ٤/٤/١٩٥٥. ١/٤/١٩٥٥. ١٨/٢/١٩٥٥. ٢٥/٢/١٩٥٥. ٢٠/٥/١٩٥٥. ٢٧/٥/١٩٥٥. ٢٥/٣/١٩٥٥. ١١/٣/١٩٥٥. ٢٢/٤/١٩٥٥. ٢٢/٤/١٩٥٥. ١٤/١٢/١٩٥٧. ١٥/١١/١٩٥٧. ١٨/٨/١٩٥٥. ١/٦/١٩٥٥.
- (٦) الكويت اليوم، الكويت، ٤/٥/١٩٥٨. ٣/١١/١٩٥٨. ٤/١٢/١٩٥٦.
- (٧) الشعب، الكويت، ١٢/١٢/١٩٥٧.
- (٨) مجلة الإنشاد، الكويت، أبريل ١٩٥٨.
- (٩) مجلة الكويت، الكويت، ١٦/٤/١٩٧٣.
- (١٠) جريدة الوطن، الكويت، ٢٤/٤/١٩٨٤.
- (١١) مجلة العامل، الكويت، المند ١٨٣، أكتوبر، ١٩٨٤.

خامساً: المقابلات

- (١) مقابلة مع عبدالرزاق أمان، الكويت، ١٩/٥/١٩٨٣.
- (٢) مقابلة مع جاسم القطامي، الكويت، ٢٠/٥/١٩٨٣.
- (٣) مقابلة مع حسين البوجه، الكويت، ١٥/٦/١٩٨٦.
- (٤) مقابلة مع يعقوب الحمضي، الكويت، ١٦/١/١٩٨٥.
- (٥) مقابلة مع سامي المنيس، الكويت، ٢١/٦/١٩٨٣.
- (٦) مقابلة مع الدكتور أحمد الخطيب، لندن، ٢٨/٨/١٩٨٥.
- (٧) مقابلة مع محمد فاسم السليح، الكويت، ٧/٧/١٩٨٣.

٢- المصادر الأجنبية

- 1- Foreign Office files, United Kingdom.
- 2- The BBC Summary of World Broadcasts.
- 3- Dickson, H.R.P, Private Papers, Unpublished, Middle East Centre, St Antony's College, Oxford University.
- 4- Dickson, H.R.P, Kuwait and her Neighbours, (London, George Allen & Unwin, 1956), PP.573-576.
- (5) Financial Times, 5/ Feb. 1954, London.
- (6) Manchester Guardian, 23/ July 1958, Manchester.
- (7) New York Times, 10/ May 1956, New York.
- (8) Christian Science monitor June 1958, Philadelphia.
- (9) The Daily Telegraph, 10/ May 1959, London. 16/ May 1959.
- (10) Financial Times, 11 Feb. 1959, London.
- (11) The Times, 11 Feb. 1959, London.

البنية الثقافية والاجتماعية للمدينة الخليجية في الحقبة النفطية

د. باقر النجار

مثلت المدينة كموضوع دراسة في العلوم الاجتماعية شيئاً أكبر من تخطيطها الفيزيقي وتنظيمها الخدماتي (كالخدمات التعليمية والصحية والأسواق وأجهزة الأمن... إلخ). إنها - أي المدينة - في واقع الأمر بناء أو تركيب معقد من الأنساق القيمة والثقافية. إنها وكما يقول روبرت بارك نسق من عادات وتقاليد واتجاهات ومواقف منظمة، ومشاعر متلازمة مع هذه العادات تتناقل عبر هذه التقاليد^(١). . . فهي بناء على ذلك ليست مجرد ميكانيزم فيزيقي أو بناء مصطنع، بل هي أمر متضمن في العمليات الحيوية التي يقوم بها الأفراد الذين تتكون منهم... إنها نتاج للطبيعة البشرية على وجه الخصوص^(٢) حيث يعطي الناس الحياة المبنية معنى من خلال نسيج علاقاتهم الاجتماعية وتمايزهم الثقافي والائني. بمعنى آخر، إن المدينة كنسق اجتماعي، رغم عدم تجانس أفرادها ديموغرافياً وثقافياً، كانت وستبقى على اللوام الوعاء الذي تنصهر من خلاله الأعراف والشعوب والثقافات. فهي بهذا المعنى الأرض المولدة للملك الهجين البيولوجي والثقافي الجديد، وهي كذلك، وبخلاف المجاورات القديمة، والقرى والبادية تدفع وريراً تبرز وتشجع الفروقات الفردية. من هنا باتت إحدى أهم وظائفها عملية المزج بين الشعوب والثقافات المختلفة بسبب اختلافهم. وريراً تبدو الفائلة العائلة للمجتمع من خلال هذا الاختلاف وليس بسبب التجانس والتشابه^(٣). ومن هنا جاءت الكثير من الدراسات التي عنت بظاهرة التحضر Urbanization لتؤكد على أنها عملية إنتاج اجتماعي Social Production لأشكال مكانية Spatial form أكثر منه تطور حضري^(٤).

وفي مناقشتنا للمدينة الخليجية فإنه لن يكون موضوع اهتمامنا التنظيم والتقسيم الفيزيقي للمدينة الخليجية بقدر ما هو علاقة كل ذلك بالإنسان والمجتمع والثقافة ودينامية الهوية. وأحسب أن الأخيرة - أي الهوية - هي نتاج للاثبات أي الثقافة وتبني عليه. فالمسكن كنسق اجتماعي لم يكن كياناً جامداً في واقع الأمر بل إنه في الوقت الذي كان فيه متغيراً تابعاً لتغير الأحوال الاقتصادية والطبيعية فهو في الوقت نفسه، وبفعل تغيره كذلك، قد أعاد ويعيد رسم ودينامية إنتاج مصفوفة علاقاتنا الاجتماعية وفق منظومات متعددة. فالتغيرات اللاحقة لهندسة المكان هي تلك التغيرات المتعلقة بعلاقة الرجل بالمرأة وعلاقتها بأطفالهم وعلاقة الأسر بعضها ببعض... وعلاقتهم بوحدهاتهم القرابية أو المرجعية كما هي التغيرات الحادثة في توزيع القوة في المجتمع والهيكلة الطبقي. فتجربة بعض أقطار المنطقة كالكويت وقطر وأبو ظبي في نقل أحياء أو عائلات بكاملها لمناطق الإسكان الحديث قد أضعف من الترابط الاجتماعي لأفراد الوحدات القرابية المنقولة، رغم استمرار عامل القرابة والجيرة فيما بينهم. فهندسة المكان وال عمران الجديد، بتضامره مع التغيرات المجتمعية الأخرى، قد أعاد ويعيد رسم نماذج العلاقات والتراتب الاجتماعي التقليدي لأفراد الوحدات القرابية التقليدية على أسس بدت في بعضها حداثية رغم استمرار أطرها التقليدية... إلخ. كما هي علاقة هؤلاء بالدولة من حيث إنهم هون لها أو هون لغيرها. ويصف أحد الباحثين العرب علاقة المسكن بالإنسان في مجتمع الخليج التقليدي بالقول:

... فالبيت بالنسبة للإنسان المنطقة ليس مجرد مأوى... بل إنه يمثل المكان الذي طور فيه كل أفكار وآماله التي تتعدى حدود الحاجة إلى مجرد سكن... إن الخليجي (وفعل ذلك) يمقت العزلة حيث لا يجب أن يكون وحيداً... لذا هرب من ذلك بمنزله ذي الفناء الواسع... كما جاء تداخل البيوت مع بعضها البعض معضد لنظام التسانن والتعاهد (المعروف بنظام المنازعة)^(٥).

ولقد وقتت طويلاً باحثاً في المدينة الخليجية. وتبين لي أننا ومن نواحي عدة، حتى داخل القطر الواحد، أمام أشكال عدة لهندسة المباني الخليجية، وبالتالي فنحن أمام تعدد في الأنساق الثقافية الفرعية، كما هي كذلك هندسة المكان والمباني تعبيراً عن درجة الترابط الاجتماعي ودينامية التوزيع الطبقي في المجتمع الخليجي كما أنها، أي هندسة المباني وتصاميمها تعبر كذلك عن مصفوفة من العلاقات التي لا يرتبط فيها المصمم Architect بدور وحاجات العميل Client وحده، وإنما يدخل فيها كذلك رجل الأعمال من بائع الاسمنت والأخشاب، والبلاط، والأدوات الصحية، والكهربائي، وصانع الشبائيك والأبواب، والمقاول والمقاري... وغيرهم. بل إنها في بعض الحالات تتجاوز كل ذلك لتقترب كثيراً من مواصفات وحاجات المستثمر الدولي^(٦). من هنا ذهب البعض في القول إلى أننا أمام مدن خليجية وليست مدينة خليجية. ثم إن المدينة في أساسها تعني ذلك التنوع والتعدد والتباعد والانفلاق، إلا أنه وفي الوقت ذاته فإن المجاورة والتناس والتنوع واللامكانية despatialization واللاخصوصية departicularization سمة من سمات المدينة ما بعد الحداثية postmodern city مقابل الانفلاق والتفارقة العرقية purity سمة من سمات المدينة ما قبل الحداثية.

وأحسب أنها كذلك سمة من سمات المدينة ما قبل التاريخ. فلبداية التاريخ وليست نهايته تبدأ مع القبول بالتعدد والاختلاف القابل للانصهار واللانفي للخصوصية وليس التميز^(٧). والإحمار الجديد لا يقتصر فحسب على تغيرات المباني وهياكلها الداخلية والخارجية، كما أنه لا يمكن أن يقتصر على تغيرات البنية الأساسية وإنما يمتد كذلك ليشمل التغيرات الحاصلة في البنية الطبقة للمجتمع من حيث فتح مجالات أوسع للصعود إلى الطبقات الوسطى، وعدم حصره على المتضعين اقتصادياً أو سياسياً. كما أنه يعني تغيراً في ثقافات الناس وربما يسبق ذلك تغيراً في ثقافة الدولة^(٨).

إن سمة التنوع في النسق الثقافي الخليجي ليست هي بالسمة الجديدة على مجتمع هو الآخر قد تشكل بفعل هذا التفاعل الثقافي بين عناصره المحلية والعناصر الوافدة عليه. وإن هذا التنوع الاثني وبالتالي الثقافي لسكان المنطقة قد ساعد عبر تاريخ المنطقة الحديث على تشكل تراث ثقافي متنوع العناصر إلا أنه متميز في طبيعته عن المؤثرات الداخلة في تكوينه. أي بمعنى آخر أن تشكل النسق الثقافي قد ساهم فيه بالإضافة إلى الظروف الطبيعية والاقتصادية علاقة المنطقة بالمجتمعات المجاورة والمجتمعات الأخرى التي ارتبطت بها المنطقة تجارياً وثقافياً كالمند وشرق آسيا، وكذلك ساهم في تكوينه نوعية الجاهات الداخلة في تكوينها^(٩). وأنه من المهم القول هنا إن مجتمعات الخليج، وبفعل مجاورتها للمجتمعات والثقافات الفارسية والمندية، باتت أكثر المجتمعات العربية تأثراً بها. وربما قد ذهبت، وبفعل عمليات الهجرة العالية الأجنبية والاستخدام الواسع والمتعدد لها، لتأثر بالثقافات الآسيوية الجديدة: كالفينية والتايلندية وغيرها. وأحسب أننا في ذلك، بننا لا نختلف عن المجتمعات العربية الأخرى، والتي رغم فائضها السكاني، أصبحت من مستوردي العمل الآسيوي التقليدي كالاردن واليمن وربما مصر والشام. ولا أدري، إذا ما كانت ثقافات الأتراك والطيان في مصر، والتركمان والشيخان والشركس في بلاد الشام والاردن قد أضرت أو هددت بانتفاء الهوية في هذه المجتمعات أم أنها قد مثلت ثقافات فرعية أغنت enrich بروجوها الثقافة العامة في هذه المجتمعات. كما أنها مثلت - أي هذه الجاهات - وبالتحديد جامعات الشركس في الاردن، جامعات عازلة Buffer group في علاقة الدولة بالمجتمع وتوازاته.

وفي منطقة الخليج، فقد أثار الارتفاع الكبير في حجم العمل الأجنبي غير العربي، الذي بات يشكل في بعض أقطار المنطقة أكثر من ٧٠٪ من الجسم السكاني العام، وأصبح مضملاً في كل أوجه النشاط الاجتماعي والاقتصادي الكثير من المخاوف السياسية والثقافية وكذلك الاهتمام على الصعيد الرسمي كما هو الأمل. وقد عبر أحد الكتاب العرب عن ذلك بالآتي:

«يؤدي الاعتماد المتزايد على العمالة الآسيوية وباعداد

كبيرة نسبياً في هذه المجتمعات الخليجية التي تصنف

معظمها بالعمالة السكانية إلى إثارة مخاطر فقدان

هذه المجتمعات هويتها وثقافتها ولغتها العربية...»^(١٠)

وتتفرع المدينة الخليجية إلى ثلاثة أنماط وأشكال من المدن الفرعية منقطعة الوصل عن بعضها البعض، متباينة طبقياً من حيث ساكنيها كما هي متباينة في أنماط حياتها ومصنفة علاقاتها الاجتماعية وأنماط هندستها

الدخالية والخارجية وهذه الأحياء هي :

(١) المجاورات القديمة Neighbourhoods (الأحياء الشعبية).

(٢) عمارات وفلل سكن الأجانب.

(٣) أحياء وضواحي السكان المحليين. وتتميز المجاورات القديمة بمبانيها ويوتها العربية القديمة كما هو بعمارات إسكان العمال الأجانب والمحلات التجارية. وقد أصبحت هذه الأحياء في غالبية ساكنيها من العمالة الآسيوية العازية أو تلك الملحقه بأسرها وبعض العرب الذين قادمهم تدي دخولهم للسكن في هذه المناطق من المصريين وغيرهم. ومازالت تضم هذه المناطق بعض السكان المحليين الذين منعهم شحة إسمكانهم المالية من الانتقال لمناطق الإسكان الجديدة، أو دفعهم رابطة علاقاتهم الاجتماعية ومنافعهم للبقاء في هذه المناطق. وتتكون هذه المنطقة من الفئات الدنيا من العمل الأجنبي ورأيا بعض دنيا - الوسطى من ذوي الأجور المتدنية. إذ يتكدس العشرات منهم في غرف المنازل العربية القديمة التي تحول بعضها إلى شكل من أشكال «الخانات» القديمة التي كانت تحوي في العادة العابرين أو النازحين الجدد من الوافدين للمدينة^(١١). إنها مدينة ويفعل حجم إعادة البناء والتشييد فيها، تبدو بقايا أطرافها القديمة آيلة للانقضاء. فبقايا أطرافها يتنازع العمران الجديد من عمارات سكنية ومخلات تجارية ومكاتب خدمات وهي في جلها قائمة على العمل المستورد. وتبدو بعض أزقة وأطراف هذه المجاورات أقرب إلى غيتو Ghetto الأتليات اليهودية في أوروبا القرن الماضي. حيث تضم في الغالب المنصر الآسيوي من العمل المستورد أو أنه بالأحرى مغلقة عليه. إذ يقطن في الغالب أحد هذه البيوت جماعة اثنية معينة، كالبنان، أو البلوش، أو البشتون من الباكستانيين أو من الكيريليين من الهندو (نسبة إلى كيريل). وتتداخل في أوساط هذه الأحياء ثقافات شبه القارة الهندية مع بعضها البعض كالفندوسية والبوليفية والمسلمة. ورغم طابع المسألة الذي يبدو ظاهراً على السطح إلا أنه تكثر في أوساط هذه التجمعات وخصوصاً العازية منها، ويفعل تردي أحوال المعيشة والعمل والإحباط، الجريمة والعنف والانتحار والجنس غير المشروع. وترتفع بين الفينة والأخرى شكاوى بقايا السكان المحليين من قاطني هذه الأحياء من الضوضاء، والسرقات، والاعتداءات بالضرب أو الاعتداءات الجنسية التي يتعرض لها أطفالهم على يد العمال الأجانب^(١٢).

وتختلف مجالات عمل الآسيويين من سكان هذه المناطق باختلاف انتهاءاتهم العرقية حيث يعمل ما يسمى بالماليامين، وهم القادمون من كيريل، في الغالب، في مجالات العمل اليدوي في أعمال الصباغة والزخرفة المنزلية (أعمال الجبس وغيرها) وياثمي القطاعي في البقالات وملابس الأطفال والمطاعم. وهم في الغالب من أصحاب الأجور المتدنية، أو أنهم من المتوارين في إدارة أعمالهم التجارية تحت سجلات تجارية يملكها نفر من المحليين مقابل مبلغ مقطوع من المال حيث تمتلك شبكة من الكيريليين سلسلة من البقالات ومحلات بيع ملابس ولعب الأطفال والمطاعم. أما الآخرين من أهالي كوه، فيتعلمون في مجالات الفنادق والسكرتارية وفي البنوك، والأعمال الفنية، وشبه الفنية... أما الكوجراتيين من سكان هذه المناطق فيعملون في تجارة الأقمشة، والإلكترونيات والبموليات... أما البهاتيين، وهم الأقدم في المنطقة حيث استقر البعض منهم في سلطنة عمان مع مطلع القرن التاسع عشر في عهد ازدهار الامبراطورية العمانية وتطور تجارتها مع الهند

شرق إفريقيا. رغم أن البعض منهم مازال يسكن الأطراف المحاذية لمنطقة الأسواق في الأحياء الشعبية إلا أن البعض الآخر منهم قد هجرها لمناطق العمران الحديث. وهم في الغالب من الهندوس وكذا بعض المسلمين. وتعمل هذه الفئة في تجارة الذهب وصياغته والبقوليات والتوابل والأقمشة، كما امتد نشاطها التجاري ليشمل كذلك تجارة الإلكترونيات والبناء. ويبدو النقص الاقتصادي لهذه الفئة بارزاً في إمارة دبي. والذين يفعلون مركزهم التجاري فيها ويقصدهم الاجتماعي استطاعوا أن يمدوا نشاطهم التجاري لإمارات الخليج العربي الأخرى، فسللة عجلات يبيع ملابس الأطفال، كسواء وسوسن، ومجلات جيتنل ودا دا باي والرصاصي وغيرها، هي مملوكة بالكامل أو بالمشاركة لتجار ومستثمرين آسيويين أو مواطنين من أصل آسيوي وأن بعضهم لم يراكم الثروة عالياً في الخليج وإنما جاء بها كمستثمر خارجي من الولايات المتحدة الأمريكية، وجنوب إفريقيا وأستراليا وسنغافورة والهند. ورغم أن البعض منهم قد يدخل في شراكة اسمية مع بعض من أصحاب النفوذ الاقتصادي أو الاجتماعي من السكان المحليين إلا أن إدارة العمل التجاري أو الاستثماري تقع في جلها على الفئة الآسيوية منهم^(١٣).

إن بعضها من السكان المحليين المقتربين والمتغنين بحياة المجاورات القديمة ونمط علاقاتها الاجتماعية المستائدة، قد طاب له هجرها في وقت مبكر، فهم في الواقع قد ضايقوا بالعيش فيها، فهي لا تبرز تمايزهم الاجتماعي ولا تحفظ أدق خصوصيات حياتهم. بالإضافة بالطبع لضيق بيوتها على ساكنيها وانقضاءها لخدمات حديثة أو ما بعد حداثة. ويتعايش في المجاورات القديمة مزيج من نماذج حضارية مختلفة سواء أكان ذلك في حالة الإنسان أو المباني. فعل مقربة من التصاميم والمباني ذات الشخصيات الغريبة، تنتشر بقايا شواهد موروثية من الماضي. وتجسد هذه الأزواجية، ازدواجية ثقافية يعيشها المجتمع الخليجي في عمومها فهو من ناحية يعيش حالة من حالات التعدد الثقافي غير المنسجم أحياناً بفعل تعدد جنسيات سكانه. من ناحية أخرى فإن إنسانها المحلي يعيش هو الآخر حالة من حالات الأزواجية الاجتماعية والثقافية. فبداخل كل واحد منا نمطان من الحياة، أو الأخرى فنحن مشدودون لنمطين مختلفين: نمط عصري مأخوذ من النموذج الغربي، يعزز مكانته حجم الإنتاج المادي، والفكري والعلمي الغربي، ونموذج تقليدي في صورته المحافظة. وكثيراً ما يبرز النمطان بصورة منفصلة أو متوازية أو متداخلة، إلا أنها يجسدان في واقع الأمر صورة حية لنسراج القائم على صعيد الواقع العمراني والثقافي، وكذا على صعيد الوعي وأنماط التفكير^(١٤).

أما النموذج الثاني، فهو عمارات وفلل «الخبراء» الأجانب والتي تبدو من بعيد لناظراً أقرب في حلو صرايحها وأصواتها المتلاذجة إلى عمارات مدينة منهاتن. وهي تضم في الغالب العمل المستورد بفتاته العليا والوسطى. فالعمارات الشاهقة الحديثة المشيدة على أراضي الردم البحري والمطلّة على البحر أو تلك القائمة في أحيائها شبه المغلقة البعيدة عن البحر، تضم في الغالب «الخبراء» الأجانب من العاملين في القطاع الخاص كما العام. كما هي قد تضم المستشارين والخبراء العرب العاملين في قطاع الدولة. وهي في الغالب مملوكة إما للأرستقراطية السياسية أو الأرستقراطية التجارية أو المقاربية أو الداخليين في دارهم. ويضم هذا النموذج بالإضافة لذلك، التجمعات السكنية والمسيلة في بعض أقطار المنطقة بالحدائق Gardens التي أقيمت خصيصاً لإيواء الخبراء الأجانب أو لسكانها من المحليين والتي تكون مزودة في الغالب بكل وسائل الراحة: من ملاعب تنس وأحواض سباحة وحدائق ومساحات للعب الأطفال. وهي في نمط حياتها الاجتماعية تبدو

متوزعة من المحيط العام الذي أقيمت فيه كما هي منقطعة الوصل بها حولها من تجمعات سكنية أجنبية وعلمية أخرى . فعلاقات هؤلاء في الغالب قائمة على الجنسية ومستوى الدخل والمثاليين من أصحاب الوظائف الأخرى أو المساوية لها . ورغم حياة المحافظة التي قد تحيط بها نفسها بعض من مدنها الخليجية وكذا عملية المنع والحد في العلاقات الاجتماعية بحكم القانون أو العرف ، إلا أنها في عمومها لا تسري على مناطق سكن «الخبراء» وأصحاب النفوذ من العمل المستورد أو على نمط حياتهم الاجتماعية والتي قد تثير عند البعض مشاعر مكبوتة غير قابلة للتعبير لا تخلو من مصاحبات اجتماعية وربما سياسية بالغة الخطورة .

رعل مقربة من «عارات منهاقن» ، أو على أطراف مناطقها أو في مناطق العوران القديم ، شيد رتل من العارات الحديثة ، والتي جاءت مواصفاتها لإسكان ذوي الدخل المتوسط من العمل المستورد من العاملين في القطاع الحكومي كما الخاص ، من المدرسين والموظفين الحكوميين والعاملين في البنوك والشركات التجارية وشركات الخدمات ، كما هي ممثلة في عمران مناطق حولي والثقرة في الكويت ، والحرورية والقضيبية في البحرين ، ونجمه والمطار في قطر . وتتميز هذه الفئة من العمل المستورد ، العربي منها والأجنبي بالإضافة إلى تنوعها الاثني بتعليمها المتقدم (الجامعي) وينتمي بعضها لقيم الحداثة . ورغم التنوع الإثني لسكان هذه المناطق التي تضم بعض المحليين من غير الحاصلين على الإسكان الحكومي أو أولئك غير الراغبين فيه ، فإن غالبية ساكني هذه المناطق وخصوصاً في البحرين وقطر والإمارات هم من الآسيويين وبعض العرب ، إلا أنه في حالة الكويت حتى السنوات الأولى من الغزو قد ضم هذا العمران الكثرة العربية والفلة الآسيوية ، ولكن بفعل عامل الغزو العراقي للكويت وتغيرات سياسية أخرى لم تقلت الكويت كثيراً من المصيدة الآسيوية . وتشكل هذه الفئة العمود الفقري للنشاط الاقتصادي وربما التعليمي في المنطقة ، حيث يقوم عليها بمجمل النشاط الاقتصادي ، كما أن استمرارية العملية التعليمية تفتقر استمرارية وجود الفئة العربية منها . وهي بفعل تدخلها في التسبيح الاجتماعي والاقتصادي للمنطقة مثلت القنطرة التي من طرفها انتقلت قيم الحداثة للمنطقة . كما مثلت الفئة العربية منها ، أو بعض عناصرها ، الرموز المبشرة للفكر القومي في الخمسينات والستينات ، وكذلك جاء منهم دعاة الخطاب الإسلامي في صحوته الثاينية والتسمينية^(١٥) ، ودعوات أسلمة المجتمع والعلوم وغيرها . ١٩ . أي بمعنى آخر أنه كما كان الفكر القومي قنطرة التقاء الفئات المحلية بالفئات العربية المهاجرة ، في حقبة الخمسينية والستينية شكل الخطاب الديني لجماعات الإسلام السياسي قنطرة التأثير والتأثر . فالكثير من العناصر العربية من مصر والسودان والأردن وقد يمتد ذلك ليشمل عناصر من الباكستان وإيران أصبحت ذات تأثير على خطاب جماعات الإسلام السياسي المحلية بل إن الكثير من رموز العناصر العربية المهاجرة مثلت ومازالت تمثل في كتاباتها ومحاضراتها الإطار النظري لجماعات الإسلام السياسي المحلية . وليس بغريب القول إن بعضاً من إشكالات موقف الكويتيين من جماعة الإخوان المسلمين في الكويت وأولئك المحسوبين على جمعية الإصلاح الكويتية كان بسبب موقف جماعات الإخوان المسلمين في المنطقة العربية من الغزو العراقي للكويت ، والذي بدأ قبلاً بالاحتلال ومعارضاً لقوات التحالف .

أما النموذج الأخير من عمران المدينة الخليجية فهو إسكان المحليين في الضواحي والأطراف . وتختلف هذه المناطق من حيث عمرانها وفخامتها كما هو من حيث مستوى الخدمات وتنوعها باختلاف درجة الثقل الاجتماعي وربما السياسي والاقتصادي لسكانها . وقد شيدت بعض مساكن هذه المنطقة على مساحات

واسعه، كما أنها تقارب في بعضها من حيث تصاميم البناء والخدمات والتأثيث ما نشاهده من قلل بالفئة الفخامة في السلسلات الأمريكية المشهورة كدلاس، وفالكون كرسنت ونوتس لاندنيك وغيرها، حيث تضم برك سباحة وملاعب تنس وحدائق... الخ وبعض هذه المناطق قد تضم جماعات الصقوة في المجتمع المحلي الخليجي من أرستقراطية تجارية وأخرى سياسية ونخب ثقافية تقليدية من متخذي القرار أو أولئك المؤثرين فيه. وربما تمثل ضواحي عبدالله السالم والنزهة في الكويت، وسار والرفاع وعالي في البحرين، والملال وأطراف من مدينة خليفة في قطر والجزيرة وند الشبا في إمارة دبي نماذج لهذا العمران. وتقتل هذه المناطق ما يسمى في بعض أدبيات التحضر «بضواحي النخبة»^(١٦). وفي الغالب ما تكون هذه الضواحي مغلقة على أصحابها مع بعض الجيوب «الأجنبية» كالسفراء ومدراء الشركات الكبرى أو مالكيها من غير المحليين.

ويختلف الخطاب الاجتماعي وربما الفكري لساكنتي هذه المناطق باختلاف أقطارهم. ففي البحرين والكويت، أكثر تمثيلاً لقيم الحدائق منها للمحافظة، كما أن بعضهم - أي ساكني هذه المناطق - قد مثل رموز دعة الفكر الإصلاحية والقومي في النصف الأول من هذا القرن. أما في قطر والإمارات العربية المتحدة،... فرغم تبني بعضهم لقيم الحدائق، إلا أنهم أكثر قرياً لنموذج المحافظة في مضمونه الاجتماعي وربما السياسي. وتتراوح في هذا الخليط، قيم القليلة والمذهبية والأصولية الدينية مع المجتمع الاستهلاكي - الحدائثي أو بالأحرى ما بعد الحدائثي في ظاهرة اجتماعية معقدة فريدة من نوعها قلما تتكرر^(١٧). ويمثل مسكنهم من حيث هندستها الداخلية والخارجية ومقتنياتها وأثاثها وتنظيمها الداخلي ساحة مبارزة وتنافس بين ساكني هذه المناطق. ويتميز هذه الفئة رغم اختلاف أصولها الأثنية أحياناً بانسجامها الاجتماعي وربما الفكري، وقرباً من متخذي القرار وتأثيرها عليه، وأحسب، أن من بينها يأتي في كثير من الحالات متخذي القرار ورجالاته. وعلى الرغم من أن الجماعات التقليدية من هذه الفئة قد قادت دعوة الإصلاح السياسي في بعض مناطق الخليج العربي منذ الثلاثينات وكذا قادت حركة تشكيل العمل الأهلي، إلا أنها وبفعل معطيات التحول الاجتماعي الاقتصادي التي أصابت المنطقة خلال الخمسة أو الستة عقود الماضية وكذا بفعل تشكل الجماعات الوسطى الجديدة، فإن هذه المهمة قد نقلت أو بالأحرى انتقلت للفئة الوسطى الجديدة، التي من بينها برزت دعوات الإصلاح السياسي والاقتصادي، وكذا قادت هذه الفئة العمل الأهلي التطوعي، أو تجاؤراً قادت عملية تشكل منظمات المجتمع المدني الخليجي وخصوصاً في الكويت والبحرين ودولة الإمارات العربية المتحدة، والتي شهدت منذ عقد السبعينات نمواً غير عادي في عدد المؤسسات الأهلية المدنية: كالجسميات النسائية، والمهنية والخيرية والاجتماعية والدينية وغيرها... .

أما النموذج الفرعي الآخر من ضواحي للمحليين فإنها تضم في الغالب الفئة الوسطى الجديدة من كبار ومتوسطي موظفي الدولة من مدراء إدارات، وأطباء، ومهندسين وأساتذة جامعات ومحاسبين ومحامين وكبار موظفي شركات القطاع الخاص والمؤسسات المالية الخاصة وصغار التجار وغيرهم من الذين أتاحت لهم فرص تعليمهم المتقدم وكفاءة أداؤهم وأحياناً «ريائهم» تبوء مناصب متقدمة في مؤسسات الدولة والقطاع الخاص. وينزع البعض من أفراد هذه الفئة، وبفعل تفهم حاجاته، إلى بناء مساكنه بأحجام وأشكال وأنماط البناء لدى الفئة السابقة. ونتيجة لذلك فقد أصبح الكثير من عناصر هذه الفئة ضحية القروض البنكية التي باتت تُمسك كل مدخراتها ودخلها الشهرية. وتعتمد هذه الفئة، في جلها على دخول رواتبها وعلى بعض المصادر

الأخرى التي قد تزيد من دخلها قليلاً أو كثيراً كشراء وبيع الأراضي والمضاربات العقارية أو المضاربة بالأسهم والعملات أو الدخول في مشاريع تجارية أو انجذرت في بعض الأنشطة الثقافية. وقد تضرر الكثير من عناصر هذه الفئة في الكويت في الثمانينيات بفعل كارثة سوق المناخ التي أفقدهم ثروة قسواً في جمعها عشرات الستين. ومماثل هذه كارثة بنك الاعتماد والتجارة التي جاءت على ثروة الكثير من أفراد هذه الفئة من الجماعات العربية في دولة الإمارات. وقد أصبح ارتباط البعض من أصحاب هذه الفئة بالوظيفة ارتباطاً اسمياً حيث إن جل نشاطه موظف لمخدمة مشاريعه التجارية واستشاراته العقارية. وقد تملك البعض من هؤلاء اهتمامات غير عادية بجمع الثروة، ونزوع لمستويات الحياة المرفهة. ورغم أن البعض من هؤلاء قد حصل على تعليم وتدريب متقدم في مجال تخصصه كالأطباء والمهندسين وأساتذة الجامعات، إلا أن ارتباطهم بمجال التجارة والمال والمعار أكثر منه ارتباطاً بمجال تخصصهم المهني والفني.

ورغم أن البعض كذلك من هؤلاء بدأ تنبياً لأطروحات راديكالية، قومية وماركسية أو إسلامية ومتتقداً للكثير من الممارسات والأخطاء الرسمية وهو على مقاعد الدراسة، إلا أنه وفي وضعه الحالي بدأ سالكاً لكل الممارسات والأخطاء التي انتقدتها وهو على مقاعد الدراسة، بل إنه بدأ أحد مصادر الفساد والأخطاء في الجهاز الحكومي كما لحاص. ويرتبط البعض من أفراد هذه الفئة بالفئة السابقة إما بفعل الخصوع الوظيفي أو الدخول في مشاريع تجارية مشتركة يكون رمزها أحد أفراد الفئة الأولى، أو عن طريق المضاربة، إذ يجتمع المال والعلم، أو الأصل الإنساني والمعرفة الفنية. أما علاقة هؤلاء بالعمل المستورد فهي محدودة بحدود الجنسية والمهنة ودينامية النشاط الاقتصادي. وقد تطورت هذه العلاقة لتشمل دعوات العشاء، أو اللهو Entertainment المشترك، إلا أن العلاقة في عمومها تبقى ضعيفة منكفئة على الذات، على الرغم من تدخلها لضرورة النشاط والمصالح المشتركة، وهي - أي الفئة الوسطى الجديدة - عبارة عن موزيك Mosaic اجتماعي - ثقافي تتنازعها أو بالأحرى تتصارع في أساطها خطابيات الحدأة والمافسورية. كما أنها في نمط حياتها العامة متأرجحة بين الحدأة والتقليدية، مع نزوع أكبر لتغليب الأولى في مقتنياتها المادية وفي أنماط بناء مساكنها، في حين أنها تغلب الآخر (التقليدية) في علاقاتها الاجتماعية العمودية: في علاقتها بالمرأة وعلاقاتها الأسرية وعلاقات الزواج المحددة بالحدود القبلية والأثنية. فزعم أن إحدى خصائص مرحلة ما بعد الحدأة أو بالأحرى عملية العولة هي الاندماج والتناماج، أن المدينة الخليجية رغم انتابها فيزيقياً وفي أنماط استهلاكها إلى مرحلة ما بعد الحدأة، إلا أن الفواصل العرقية والأثنية والمذهبية بين سكانها مازالت فاعلة رغم حدائتها أو ما بعد حدائتها بعضهم. فسفات العولة والحدأة، أقرب إلى أن تمثل في جوانبها المادية وفي ارتباطاتها الخارجية وكذا في تنوع سكانها الأثني. إلا أن نسقها القيمي والثقافي التقليدي مازال محمداً لسلوك أناسها ونسج علاقاتهم الاجتماعية. وبذلك فـإن ما بعد حدائتها وكما تقول شلرون زوكسن Sharon Zukin أقرب إلى أن تكون مرئية Visual منها لفظية Verbal^(١٨). أو بالأحرى، فإننا أقرب إلى تمثل ما بعد الحدأة في تصاميم بيوتنا وفي مقتنياتنا الشخصية والمنزلية، إلا أن نسقنا القيمي التقليدي مازال مستدجاً في نمط تفاعلاتنا وفي مصفوفة علاقاتنا الاجتماعية، نحاسي كما نعاير به الآخرين. ومثل أحياء إسكان مشرف ويسان وقرطبة وبعض أطراف الجابرية نموذجاً لإسكان هذه الفئة في الكويت، وبعض أطراف مدينة عيسى وعالي وعراد والرفاع في البحرين، والدلفة وأطراف من اللحل ومنطقة المطار في قطر والقصيصى والراشدية في إمارة دبي.

عالم الفكر

وأخيراً فإن مناطق الإسكان الحكومي لنوعي الدخول الدنيا والمحدودة من موظفي الدولة والقطاع الخاص لنموذج العمران الأخير في الإسكان المحلي. ويختلف إسكان هذه الفئة من دولة لأخرى إلا أنه في الغالب ذو تصاميم مشتركة ومراقف محدودة. وقد حاول الكثير من سكان هذه المناطق إعادة بناء مساكنه لتقارب تلك التي في الفئتين السابقتين.

ويمثل سكان هذه المناطق خليط تتنازع ثقافته الفرعية وكلها اختلافات أصوله الاثنية: القبلية مقابل غير القبلية والحضرية مقابل الريفية أو البدوية. وقد شكلت عمليات تطويع البدو، وخصوصاً في الكويت وقطر والمملكة العربية السعودية والإمارات العربية المتحدة، جل مشاريع عمران هذه الفئة. ورغم أن مشاريع تطويع البدو في هذه المدن قد حققت بعضاً من أهدافه السياسية والاجتماعية من حيث دمجها للجماعات البدوية المتنقلة ضمن أطر المدينة الخليجية، كما أنها بدت في بادئ أمرها بمدة من قوة عصبيتها القبلية والانتقال بها لمفهوم أوسع للمواطنة والائتداء. إلا أن الشواهد الامبريقية تشير إلى نمو غير عادي منذ السبعينات للعصبيات القبلية وربما المذهبية للجماعات القاطنة لهذه المدن. كما أنها - أي عمليات التطويع - قد ساهمت من ناحية أخرى في إضعاف طابع المحافظة على نمط الحياة في هذه الأحياء، وأبرزت الجماعات البدوية، كقوة اجتماعية وسياسية ذات تأثير متزايد على متخذي القرار، وقدرة على نسج التحالفات السياسية في أوقات الأزمات أو في أوقات الانتخابات البرلمانية كما هو في الكويت^(١٩)، أي بمعنى آخر، أن العمران الجديد رغم أنه قد أغفاب طابع التنوع الاثني على قاطني قطاع الإسكان المحلي كما الخاص، إلا أنه قد فشل في ردم الفجوة التي تفصل بين الجماعات المحلية لأسباب عرقية وأخرى مذهبية. بل إن العقود الثلاثة الأخيرة قد عززت من الانتعاشات المرجعية الأولية للأفراد والجماعات: القبلية منه والمذهبية... إلا أن كلامنا هذا لا يعني بالضرورة كلاماً مطلقاً. فهناك بعض الجيوب المحلية التي ساعدها العمران الجديد على تحطّي حاجز المرجعيات التقليدية ونسج علاقات بدت في بعضها منسجمة مع نمط العمران الجديد وتكنولوجيا ما بعد الحداثة. كما يلاحظ أنه في الوقت الذي بدت منه المدينة التقليدية بمجاوراتها القديمة، وبفئاتها الاثنية والطبقية المختلفة ذات أنساق وتوازن من حيث درجة التكوين الاجتماعي - الثقافي لأفرادها بدت المدينة الخليجية المعاصرة، وبفعل التكوين الاجتماعي - الثقافي لسكانها: حضر وريف وبدوة ذات شتات اجتماعي وتكوين ثقافي هلامي. أي بمعنى آخر، أن المجاورات القديمة رغم الاختلافات الاثنية والطبقية لسكانها، وبفعل عامل الزمن والمكان والإنتاج الاجتماعي، كانت قادرة على صهر العناصر السكانية المشكلة له في تكوينات اجتماعية - ثقافية متجانسة، مقابل عجز المدن الخليجية المعاصرة عن فعل ذلك، بل إنها، وبفعل معطيات أخرى كثيرة، قد ضخمت من عملية العزل الاجتماعي لسكانها على أسس قبلية وأخرى طبقية، كما أنها ومنذ السبعينات قد شهدت عودة عمومة للتنوعات القبلية والمذهبية.

ورغم أن هذه المناطق - وتحديدًا النموذجين الأول والثاني - تبدو منفصلة على أصحابها من السكان المحليين، إلا أن جيوساً من العمل الأسبوعي المستورد قد وجدت طريقها في النموذج الثالث: إذ انجم قطاع ليس بصغير من مساكني هذه المناطق أو غيرها بتأجير مساكنهم أو أطراف منها كالتلاحق للعامل الآسيويين والعرب العاملين في قطاع خدمات هذه المناطق. ومع تردي البنية الأساسية لبعض هذه المناطق أو إشراف

عمرها الزمني على الانتهاء، فإن المحليين من قاطني هذه المناطق قد شدوا الرحال ومن جديد لمناطق العمران الجديدة، تاركين وراءهم مناطقهم السابقة للعمل الأجنبي أو للأقل دخلاً من السكان المحليين.

ومن المهم القول إن مناطق الإسكان المحلي، بنماذجها الثلاثة السابقة ليست نماذج متجزئة منعزلة عن بعضها البعض. منطقة الوصل جغرافياً، وقد تكون كذلك اجتماعياً وثقافياً، بل إنها قد تتمثل في كثير من الأحيان في منطقة واحدة، إذ تشمل بعض من المدن الحديثة على إسكان ذوي الدخل الدنيا والمحدودة، أي ما يسمى بالإسكان الحكومي، أو بيوت ذوي الدخل المحدود، وأخرى لذوي الدخل المتوسطة ويمثلي الطبقة الفقة الوسطى الجديدة من كبار موظفي الدولة والقطاع الخاص وبعض من الممتين للغة الطارئة أو ما يسمون بالنوفوريش Noveauxriches من ذوي الدخل العالية، كمناطق مدينة عيسى وعالي وسار في البحرين، والقصيص والرائشدية في دبي، والدفنة والحلال والمطار في قطر، ويندبل كار في الكويت. ورغم الفصل الفيزيقي بين سكان هذه المناطق وما قد يبدو من انقطاع اجتماعي، إلا أن هامشاً من الوصل الاجتماعي قائماً على المنفعة والعمل المشترك وديا القرابة أحياناً بين الجماعات الممتلة للمجتمع المحلي.

لقد ساعدت الثروة والازدياد السكاني بفعل زيادته الطبيعية أو المصطنعة وكذا العمران الجديد، على تغير ظروف حياة ومعيشة الأفراد في هذه المنطقة. إلا أنه وبالمقابل، وبفعل سرعة عمليات التحول وكذا النمو غير العادي للاحتياجات الماضوية، بدت عمليات إعادة التكيف للظروف الجديدة بالنسبة للبعض ضرباً من المستحيل حتى بات الحنين للماضي في أوساط الجيل السابق ونفر ليس بقليل من أفراد الجيل الحالي سمة من سمات مرحلتنا المعاصرة. إنها دون شك دعوة من دعوات الزمن وصودة بالنفس إلى الماضي أو محاولة لإيقاف الزمن. فحديث البعض عن فردوسية المجاورات في المدينة القديمة وكذا عن نزاهة وعدالة مجتمع الغوص القديم بدا يوتوبياً وأقرب لحياة الكوميونات في النصوص القديمة^(٢٠)، إلا أننا بالمقابل نشارك ذلك البعض رأيه في أن المدينة الخليجية الحديثة، قد عمدت إلى تجميد وإبتلاع اللغة العمرانية القائمة في نماذج العمران القديم بالإضافة إلى زرع احتياجات غير واقعية ومظهرية للأفراد والجماعات^(٢١).

إلا أننا مع ذلك نعود ونقول إن اختراع نماذج العمران الجديد عن بنية هذه المجتمعات ما هو إلا نتاج لانتشار وسيطرة نماذج المدرسة الغربية في العمران، ليس في المنطقة فحسب وإنما في عموم المجتمعات البشرية. فالبروز الجديد لما أسماه البعض بالمدينة ما بعد الحداثية قد ساهم في تقلص خصوصية العمران التقليدي مقابل ما يعكسه البعض بكفاءة العمران الجديد، الذي بات في تصاميمه وكذا خدماته مقلداً للمفوعة التي تفصل بين مجتمعات العالم. فدور الأزياء الباريسية والإيطالية، كسان لوران، وكريستيان ديور وكوتشي وغيرها لم تعد سمة مميزة لمدينة باريس أو روما، فهي بالأحرى سائدة في معظم المراكز الكوزموبوليتية ليس في مدن الغرب وحده وإنما في الكثير من مراكز ومدن العالم الثالث، أي بمعنى آخر، أن المدينة الخليجية رغم محاولات إضفاء الطابع المحلي في التصميم الخارجي، للبيت الخليجي وبناء بعض المجسمات والمقامي على الشواطئ، يصعب على المرء تحديد هويتها الثقافية، أو بالأحرى يسهل نسبها إلى إحدى المدن الأمريكية إلا المدينة الحرة الإسلامية. إن إنتاج المحلية الثقافية المتمثلة في وضع بصمات ثقافية عربية على تخطيط المدن الخليجية انعكس في محاولات لا تزال لا تحصى لمحاولة العناية استثناء نسبياً مقارنة بهيمنة نمط التخطيط العالمي اللوس أنجلوس^(٢٢).

وأخيراً، فلنأخذ قد نشارك البعض رأيه في الحرف من الابتلاع والتشوش الثقافي وفقدان الهوية... إلا أننا وفي الوقت ذاته لا نستطيع أن نعلق كل ذلك على العمل الأجنبي أو على نمط العمران الجديد للمدينة الخليجية، فالحديث عن العمل الأجنبي ومخاطره، كما الحديث عن المدينة الخليجية وما فعلته بنسق القرابة وكذا نظام التساند والتعاقد ما هو إلا نتاج لعمليات تحول وأنماط تنموية تغترب كثيراً أو قليلاً عن بنية مجتمعات كانت تعرف حتى وقت قصير بأنها مجتمعات النخلة والبحر والتجارة والناقة الراحلة.

المدينة الكويتية كأي مدينة خليجية أخرى، وكما سبق وأن أشرنا، يتقاسم السكن فيها المواطنون من السكان المحليين والعمل المستورد، والذي منذ التسعينات بات في حله ولأسباب اقتصادية وأخرى سياسية من المصادر الآسيوية. فالعمل الآسيوي ويخالف العمل العربي لا تتسم علاقاته بالمجتمع الكويتي بالقوة رقم اختراقه اجتماعياً، ورثاً ثقافياً واقتصادياً. كما تتسم صلتها بالأحداث السياسية ذات العلاقة بالمجتمع الكويتي والمجتمع العربي بالضعف إذا لم يكن الانقطاع التام. ورغم أن البعض، وبغض هذا الانقطاع يقلل من المصاحبات السياسية للعمل الآسيوي على مجتمعات الخليج بشكل عام، إلا أن البعض الآخر يرى في وجودها الكثيف والمنظم أحياناً وفي تغلغلها لقطاعات العمل المختلفة كما في الحياة الاجتماعية والثقافية مؤشراً على خلل خطير في البنية السياسية والاجتماعية للمجتمع الكويتي كما هو في مجتمعات الخليج بشكل عام على المدى القصير كما البعيد.^(٢٤) ورغم أن سنوات الغزو العراقي للكويت وما تلتها كانت فرصة سائحة للمجتمع الكويتي لتحقيق فكرة التوازن السكاني، إلا أن نزوح الإيجار باليد العاملة لدى شرعية مهمة ومتغلدة داخل المجتمع الكويتي كما في أوساط بعض الشرائع الاجتماعية الجديدة المعتلة للسلم الاجتماعي بالإضافة إلى ظروف عمل المرأة الكويتية وتقسيم العمل، وكذا التركيب النوعي والكمي للعمل الكويتي، وكذا موقفها الاجتماعي من بعض المهن والحرف، كلها أسباب ساهمت في الارتفاع الكبير للعمل الأجنبي واستمرارية الاعتماد عليه.^(٢٤)

وفي الحديث عن العمالة الآسيوية، فلنأخذ هنا لئلا من أن نفرق بين العمالة الخدمية، أي تلك التي ارتبطت طبيعة عملها بالأسر والعائلات الكويتية، كخدم المنازل، السواق، المربيات، الطباخين وصالح الحدائق والتنظيف والتي في الغالب ما تسكن في مناطق إسكان الكويتيين مع أسر عذومهم وتحتدي في مناطق الإسكان النموذجية، وبين العمالة الآسيوية التي تعمل في شركات ومؤسسات القطاع الخاص العام والتي تقطن خارج نطاق المناطق الكويتية النموذجية مثل مناطق خيطان والفروانية والعباسية ورثاً حولي والسالمية. وهي المناطق التي كانت حتى فترة متأخرة مناطق إسكان الكويتيين والعرب من الذين يحتلون الرتب الوسطى والعليا في السلم الاجتماعي والوظيفي في المجتمع الكويتي. إضافة إلى وجود مناطق سكنية يكاد يندمج فيها الوجود الكويتي مثل منطقتي الحساوي والعباسية التي يتركز فيها الوجود الآسيوي الذكوري كما هو في منطقة الكوريات في الجهراء. ورغم أن مناطق مثل حولي والنفرة كانت حتى فترة متأخرة ذات تركيز سكاني عربي، في الغالب عائل، إلا أن السنوات التي أعقبت الغزو العراقي للكويت شهدت بعض الاختراقات، كما أنها أضعفت فيها بعض مظاهر الحياة الاجتماعية والثقافية التي كانت مزدهرة بها في المرحلة السابقة على الغزو. ويمكن تحديد التوزيع السكاني للعمل المستورد على النحو التالي:

١- عمالة خدمية آسيوية في الغالب تعمل في قطاع المنازل وتعيش مع عذومها من الأسر الكويتية وبعض

العربية والأجنبية. وبفعل دورها داخل أسر عديميها، أصبحت هذه العمالة حلقة مفصلية في حياة الأسر الكويتية.

ب- عمالة آسيوية في غالبيتها ذكورية تعمل في قطاع الإنشاء والشركات الخاصة وتسكن في المناطق الملاحظة لمناطق إسكان الكويتيين إلا أنها غير مندمجة في الحياة الاجتماعية الكويتية رغم أهميتها في النشاط الخدمي والتجاري للاقتصاد الكويتي.

ج- عمالة عربية تعيش مع أسرها ضمن مناطق سكن الجاليات العربية وأخرى غير العربية. إلا أنها كذلك ولأسباب متعلقة بالمجتمع الكويتي وتقسياته الاثنية والاجتماعية وأخرى متعلقة بالعمل العربي ذاته وانقساماته الاثنية منقطعة الوصل بالجماعات الكويتية.

ورغم أن البعض ينفي تأثير الجماعات الوافدة المختلفة على المجتمع الكويتي، إلا أن الباحث لا يستطيع أن ينكر التأثيرات المتبادلة للمجتمع الكويتي من ناحية وللعمالة الوافدة على الأخير من ناحية أخرى. فمظاهر مجتمع الرفاه الاستهلاكي بدأت تطبع سلوك الكثير من أفراد العمالة الوافدة باختلافاتها الاثنية. فزعم فقر البعض منها، إلا أنها تقتني في بيوتها الكثير من الأجهزة الإلكترونية، كالتلفزيونات وغيرها، كما يلاحظ كثرة الأطباق اللائقة على أسطح منازل المتداعية. وقد تفسر ظاهرة انتشار الأطباق اللائقة في أوساط الجاليات الأجنبية على أنه رغبة في استمرارية تواصلها اللغوي والثقافي مع شعوبها وبلدان المنشأ. كما يلحظ على بعض أفراد هذه الفئة زعم تدني أجورهم في ظاهرة اقتناء السيارات المستعملة (Second Hand) في كثرة ترددهم على دول المنشأ وخصوصاً بالنسبة للجماعات العربية. وقد يمتد هذا التأثير ليشمل تأثيرها على بنية مجتمعاتها في مرحلة ما بعد العودة أو قبلها. فالكثير من الدراسات تشير إلى استثناء أنماط السلوك الاستهلاكي البلدي وإلى أن ثروتها الطارئة هذه أو الدائمة قد أحدثت شرخاً في نسيجها الاجتماعي واضطراباً في بنائها الطبقي. (٢٥)

وتتميز بعض الجماعات المهاجرة في الكويت بسهات ويميزات ثقافية واثنية معينة. فما ينطبق على المهاجرين العرب لا ينطبق بالتالي على الآسيويين من المهاجرين وما يقال عن المنود لا يشمل في ذلك المهاجرين من بلاد فارس. فالإيرانيون على سبيل المثال يتواجدون في مناطق بعيدة عن تكتل الجاليات الآسيوية، حيث نجدهم في أطراف العاصمة الكويت ومنطقة السالمية. وهم يتميزون بقدر أكبر من النظافة والحرص عليها ولا يعيشون في منازل مزدحمة أو ذات كثافة سكانية عالية. كما أنهم يتميزون وبفعل القرب المكاني لدولة المنشأ بكثرة السفر إلى بلادهم خلال العام الواحد أو على إطالة مدد البقاء فيها. وبفعل صغر حجم الجالية الإيرانية، وكذا تركيزهم في قطاعات محدودة من النشاط الاقتصادي، في الغالب بيع الخضار والبقالات الصغيرة، فإن تأثيرهم الثقافي على المجتمع الكويتي يتسم بالمحدودية، كما تتسم علاقاتهم الاجتماعية بالترشق في إطار الجماعة الاثنية ذاتها.

أما العمالة الآسيوية القادمة من شبه القارة الهندية فهي الأكثر من حيث العدد، كما أنها تكاد تختفي كل أشكال النشاط الاقتصادي والاجتماعي، وهي تنفرد إلى جماعات طبقية واثنية غثخلة، قد يأتي في أعلاها ذوو المهن «الراقية» كالأطباء وأساتذة الجامعات والمهندسين وبعض أصحاب المحلات التجارية. وهؤلاء يسكنون في الغالب في مناطق مثل العاصمة وحولها وديا السالمية. إلا أن الجماعات الأدنى مهنيًا والتي تأتي في الرتب

الدنيا أو ما قبل الدنيا من السلم المهني فلإنها تقطن في الغالب وكجماعات أطرافاً من مناطق الغروانية وخيطان والعباسية. وتبدو بعض مناطق خيطان غيتو آسيوي يكاد يكون مغلقاً على هذه الجماعات دون غيرها. بل إن بعض المهن تكاد تكون أحياناً، وفي هذه المناطق محتكرة من قبلهم دون غيرهم. حيث نجد الكهريائيين منهم في أحد أطراف المدينة مقابل المختصين في أعمال الجبس والزخرفة المنزلية في طرف أو شارع آخر مقابل التجارين في طرف أو شارع آخر. وقد تختلط الجماعات الآسيوية المختلفة مع بعضها البعض في مناطق السكن وقد تنعزل. وقد تختلط مع بعض الجماعات العربية أو قد تنعزل عنها. وفي ظل هذا التوزيع الانثني وبالتالي الثقافي للمعمل المستورد فإنه يلاحظ حرص المحلات التجارية على اختلاف عملها التجاري، كالبقالات، محلات أشرطة الكاسيت والفيديو والمطاعم على إرضاء ميول ورغبات هذه الجماعات. كما تحرص هذه المحلات على توفير الجرائد والمجلات الخاصة بكل جماعة مهاجرة، كالمجلات الهندية والباكستانية والسريلانكية والمصرية وغيرها. كما تحرص البقالات التي يملكها في الظاهر كويتيون على توفير المأكولات الخاصة لهذه الجماعات. وأخيراً فرغم أن البعض قد يطرح فكرة أن الاختراق الثقافي والاجتماعي للجماعات المهاجرة لا يبدو واضحاً على المجتمع الكويتي، بفعل انغلاق دائرة علاقاته الاجتماعية، بعيداً عن وصول الجماعات المهاجرة رغم تشابك المصالح في بعضها. فالديوانيات الكويتية وهي من الأماكن العامة مازالت مغلقة على الجماعات الكويتية ذاتها بل إنها بالأحرى تكاد تكون منفصلة عن جماعاتها المرجعية المباشرة وقد يستثنى منها تلك الديوانيات التي بدى خطابها السياسي وديماً الثقافي يتجاوز في ذلك القواطع القبلية وديماً المذهبية للمجتمع الكويتي.

كما أن القيود القانونية المتعلقة بالهجرة والإقامة والتحاق الأبناء، وارتفاع تكاليف المعيشة في المجتمع الكويتي، وضيق سوق العمل بمن فيها، أي قلة المعروف منه، كلها أسباب تحد من ظاهرة التوطن الثقافي، رغم اعتقادنا بظاهرة التدوير Rotation في أوساط الجماعات المهاجرة وبالتحديد الآسيوية والذي قد يعمل منها حالة دائمة أكثر منها مؤقتة. (٢٦)

المصادر

- (١) روبرت بارك وآخرون - للجنة (مترجم) جدة، المملكة العربية السعودية - وكالة تير للدعاية والنشر والإعلام - ١٩٨٨، ص ٩.
- (٢) نفس المصدر السابق، ص ٩.
- (٣) نفس المصدر السابق، ص ٢٨٥.
- (٤) Ian Proctor - Urbanization in the Frame work of the spatial structuring of social institutions: a discussion of concepts with reference to British material - Sociological Review - Vol. 30 - 1993 - P. 90.
- (٥) حسن الحيايط - للجنة العربية الخليجية - الدوحة - جامعة قطر، ١٩٨٨، ص ٣٣٨.
- (٦) John A. Hannigan - The Postmodern Debate over Urban Form theory, culture & Society Vol - 5 - 1988 - P. 435.
- (٧) انظر في هذا الإطار: - John A. Hannigan - the postmodern city Anew urbanization - current Sociology - Vol. 43 - No.1 - summer 1995, pp. 155-164
- (٨) نبيل بيهوم: الأعمار والمصلحة العامة: في الاجتماع والثقافة: معنى للجنة سكانها - بيروت - مؤسسة الأبحاث الحديثة - ١٩٩٥، ص ١٠٩.
- (٩) باقر النجار - سياسة التوظيف في الشركات النفطية بحد الخليج العربي - مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية - العدد ٤٨ - السنة ١٢ - أكتوبر ١٩٨٦، ص ٩٢.
- (١٠) جلال عبدالله معوض - التغير والهجرة العالمية في الأقطار العربية الخليجية - مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية - العدد ٥١، السنة ١٣، يوليو ١٩٨٧ - ص ٢٠٨.
- (١١) باقر النجار - التكنولوجيا والمعماريات في القرية البحرينية - مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية - العدد ٦٨ - السنة ٨١، يناير ١٩٩٣.
- (١٢) نادر فرجاني - الحالة الأجنبية في أقطار الخليج العربي - بيروت - مركز دراسات الوحدة العربية - ١٩٨٣.
- (١٣) Rober Leo Franklin - The Indian Community in Bahrain labour Migration in Plural Society - ph. D Dissertation - Harward University - 1985.
- (١٤) حسن الحيايط - مصدر سابق - ص ٣٢٥.
- (١٥) يزيد من التفاصيل حول تأثيرات الجهاد للهجرة العربية على مجتمعات الخليج انظر: باقر النجار - الحالة العربية - العائدة في أقطار الخليج العربي: مشكلات ما قبل العودة - المستقبل العربي - عدد ١٠٥ نوفمبر ١٩٨٧، ص ٦٠-٦٢.
- (١٦) انظر: L.S. Bourne - The myth and Reality of Gentrification: A Commentary on Emerging Urban Form - Urban stud - Vol. 30 - No. 1-1993 - P.P. 183-189.
- (١٧) انظر في ذلك: خلدون النقيب - صراع القبلي والديمقراطية: حالة الكويت - بيروت - دار الساقي - ١٩٩٦.
- (١٨) Sharon Zukin - Op Cit P.431
- (١٩) انظر في ذلك: عبدالله محمد عبدالرحمن - العولمة في المجتمعات الصحراوية - الإسكندرية - دار المعرفة الجامعية - ١٩٩١، ص ١٣٦.
- (٢٠) ثريا زكي ودونالد كول - عنيزة: التنمية والتغير في مدينة نجدية عربية - بيروت - مؤسسة الأبحاث العربية - ١٩٩١، ص ٢٣٦.
- (٢١) طارق والي - العبارة وعلاقتها بسلوك الفرد والمجتمع - باقر النجار وآخرون، دور دعم الأسرة في مجتمع متغير - البحرين - المكتب التنفيذي - ١٩٩٤، ص ٦٣٣.
- (٢٢) الرباند - مجلة نصلي - تصدر عن دائرة الثقافة - حكومة الشارقة - السنة الثالثة - العدد ١٠، يناير ١٩٩٦، ص ٤٣.
- (٢٣) عبدالله النقيب - الآثار السياسية للهجرة الأجنبية - في الحالة الأجنبية في أقطار الخليج العربي - بيروت - مركز دراسات الوحدة العربية - ١٩٨٣.
- (٢٤) عبدالله النقيب - الاستيطان الأجنبي في الوطن العربي - سلسلة عالم المعرفة عدد ٧١ - ديسمبر ١٩٨٣.
- (٢٥) باقر النجار - الحالة الأجنبية في الخليج العربي: في معضلة البحث عن البديل - مجلة المستقبل العربي - عدد ١٩٠ - ديسمبر ١٩٩٤.
- (٢٦) باقر النجار - الحالة العربية المعاصرة: مشكلات ما قبل العودة - مجلة المستقبل العربي - فبراير ١٩٨٧.
- (٢٧) باقر النجار - آثار لمالة واحدة أم حواجز لمأوى تنموي: حالة الأقطار العربية الخليجية المصدرة للخط - مجلة المستقبل العربي - أكتوبر ١٩٨٥.

الكويت والثقافة

إضاءات نقدية

د. أحمد البغدادي
د. عبدالمالك التميمي
د. محمد رجب النجار
د. بسيرة الرومي
وليد الرجيب

يتناول هذا القسم من محور «الثقافة في الكويت» - من خلال أقلام مجموعة من المشتغلين البارزين بالعمل الثقافي والأكاديمي بالكويت - عددا من القضايا تتعلق بموقع الثقافة وأدوارها في الحياة الاجتماعية للمجتمع الكويتي يمكن إيجازها في النقاط التالية :

١ - المؤثرات المحلية والخارجية في الثقافة في الكويت .

٢ - الديمقراطية والثقافة .

٣ - الثقافة والتعليم .

٤ - الثقافة والإعلام .

٥ - الثقافة والتنمية .

٦ - الثقافة والدين .

١. المؤثرات المحلية والخارجية

في الثقافة في الكويت

د. أحمد البغدادي

موضوع الثقافة بشكل عام من الموضوعات الشاملة التي تضم وتحوي العديد من القضايا . فالثقافة تتصل بكل شيء من المجتمع سواء في ذلك المادة أو الفكر، وإن كان مجال الثقافة في الجانب الفكري أكثر وضوحاً وتأثيراً. لكن من جانب آخر، كل ما يقوم به المجتمع من ممارسات في جميع جوانب الحياة ليست سوى انعكاس للمستوى الثقافي السائد .

الثقافة في أي مجتمع تعني حياته، ولذلك فهي - الثقافة - تتصل بكل جوانب تلك الحياة كالدين والتعليم والإعلام، وكما أن الثقافة تؤثر بالكثير من شؤون الحياة، فلأنها بدورها تتأثر بالعديد من العوامل مثل الديمقراطية والموروث الثقافي والصحافة السائدة وغير ذلك . وليس من السهل مناقشة كل ذلك في صفحات محددة .

إن تعدد المؤثرات المحلية والخارجية في الثقافة في الكويت تستدعي الاستنتاج بوجود صور متعددة لهذه الثقافة . كالثقافة السياسية، والثقافة الاجتماعية . ولا نعدو الحقيقة بالقول إن المؤثرات المحلية ليست ذات صلة بماضي المجتمع الكويتي، فثقافة البيئة البحرية لم تعد فاعلة كما كان الأمر في الماضي بسبب قيام مجتمع الحقبة النفطية والوفرة المادية . كذلك الأمر مع المؤثرات الخارجية حيث حلت رموز الثقافة الغربية، والأمريكية على وجه الخصوص، محل الثقافة العربية التي ترسخت في المجتمع منذ الخمسينات، خاصة في قطاع الشباب، لكن كائناً ما يكون الأمر، فإن الثقافة في الكويت قد خضعت لمؤثرات محلية وخارجية عديدة، اختلفت في درجات تأثيرها، وسنركز على القضية في فترة ما بعد التحرير، مع ملاحظة أن الفارق الزمني بين ما قبل الغزو العراقي، وما بعد التحرير لا يتعدى السبعة أشهر، لكن ما حدث في المفاهيم الثقافية للمجتمع الكويتي بعد التحرير يعد انقلاباً ثقافياً حقيقياً، بل يمكن القول إن أحداث التحرير قد خلقت فجوة ثقافية بين جيل أبناء الكويت الذين آمنوا بقيم ثقافية عربية أصيلة، وجيل جديد من الشباب يرفض هذه القيم باعتبارها من أسباب التدهور، مفضلاً عليها قياً ثقافية غربية وافدة دون أن يستوعب حقيقة مضمونها .

إن اشتراك دول التحالف الغربي في عملية تحرير الكويت بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية قد أدى إلى ظهور قيم أو بالأصح مفاهيم ثقافية جديدة وغريبة على المجتمع الكويتي ممثلة بتغير نمط الطعام حيث الـ Fast Food وتزايد عدد المطاعم الأمريكية، ونمط الملابس حيث الإقبال على ملابس الجينز الأمريكية والقبعة الأمريكية، والتمثل الذهني لصورة «البطل الأمريكي» الذي ظل ولفترة طويلة محصوراً

في إطار صورة «الأمريكي القبيح»، ومن ثم أصبحت قيم الثقافة الأمريكية «ثقافة الكاويوي» هي السائدة على الساحة الكويتية بصورة غير مريحة في أحسن الأحوال، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار مفاهيم الثقافة العربية التي تصور الولايات المتحدة من خلال مساندتها المتحيزة للكيان الصهيوني. وبزوال هذه المفاهيم خاصة لدى قطاع الشباب، كان من الطبيعي أن تزول صورة «العدو الصهيوني» لتحل محلها صورة جديدة لهذا الكيان المحتل للأرض العربية. ولا خلاف على أهمية هذا الموضوع وانعكاساته على المفاهيم المتعلقة بالسلام بين العرب وإسرائيل».

في مقابل هذا الازدهار لمفاهيم الثقافة الأمريكية، يشهد الوضع الثقافي تدهورا في مجال مفاهيم الثقافة السياسية المتصلة بالعروبة والقومية العربية والتضامن العربي والمصالحة العربية حيث لا نجد هذه المفاهيم قبولا رضائيا لدى العامة، خاصة الشباب، نظرا لانعدام أي مضمون ثقافي أو عملي لهذه المفاهيم. وليس من قبيل المبالغة القول إن الوجه العربي للثقافة في الكويت قد أصبح مشوها بفعل الغزو العراقي من جهة، وبعجز الأنظمة العربية عن تحرير الكويت أو على الأقل القيام بدور فاعل من جهة أخرى.

المؤثرات المحلية ماعادت تقوم بالدور الحقيقي المطلوب منها في ظل الظروف سائلة الذكر. ولناخذ الصحافة على سبيل المثال باعتبارها من العوامل المحلية المؤثرة في تشكيل كثير من المفاهيم الثقافية. ما هو دور الصحافة بعد التحرير في المجال الثقافي؟ من الملاحظ أن التركيز الصحفي في الموضوعات قد ازداد بالنسبة للقضايا والموضوعات المحلية، على حساب القضايا العربية حيث ظلت الكويت ولفترة ثلاث سنوات منذ التحرير لا تشير إلى أي موضوع يتعلق بالفلسطينيين أو الأردن أو اليمن أو غيرهم من الدول التي وقفت إلى جانب العراق، وقد أضعف ذلك حلقة الاتصال المعلوماتي بين المجتمع الكويتي وتلك المجتمعات.

من الملاحظ أيضا تراجع الصفحات والموضوعات الثقافية، إذ أصبحت لا تشكل سوى اهتمام 4% من القراء (مقابلة مع مدير تحرير جريدة الأنباء). وكل ذلك بسبب تنامي الشعور القطري أو المحلي، وكذلك الأمر مع تضائل مشاركة الكتاب الصحفيين العرب في الصحف الكويتية. وبذلك يمكن القول إنه على الرغم من فعالية وتأثير العامل الخارجي الأجنبي في إعادة تشكيل المفاهيم الثقافية، إلا أن الترجمة نحو القطرية قد ازداد بدوره من خلال طبيعة الموضوعات المطروحة ونوعية الكتاب الصحفيين.

وضع الثقافة في الكويت الآن بلا وجه عربي أو بلا ملامح عربية واضحة، ولا نقول دون انتهاء عربي. وخير ما يمكن وصفه لهذا الوضع الغريب هو أن المجتمع الكويتي يعيش في مجال اعتماد الجاذبية حيث تشتت العوامل الغربية الأمريكية والعوامل المحلية الذاتية على حساب العوامل العربية التي سادت فترة ما قبل الغزو العراقي. ولا يمكن إنكار بعض الجوانب الإيجابية للعوامل الثقافية الغربية مثل الاهتمام الكويتي بقضايا حقوق الإنسان التي لم تكن محل الاعتبار سابقا. واتساع هامش الحرية بعودة الحياة البرلمانية، لكن ذلك لا يلغي الجوانب السلبية للقيم الثقافية الغربية كما يلاحظ لدى قطاع الشباب، وهو أمر له خطورته المستقبلية.

الثقافة في الكويت اليوم تعيش حالة تبعية ثقافية للمفاهيم الأمريكية في المقام الأول، وأصبحنا نشبه المجتمع في الفلين حيث يسود الوضع ذاته، دون أن نعي أننا نضحي بمستقبلنا الثقافي حين نجعله وهنا ثقافة أجنبية وافدة.

د. هبة مالك التميمي

الثقافة والمثقف: لا ينبغي أن ننشغل في تعريف الثقافة والمثقف فقد تعددت التعريفات، واتسعت ويمكننا أن نستقر على تعريف عام نطلق منه في معالجة موضوعنا في هذه الندوة. يمكن القول إن الثقافة هي الإنتاج الفكري والروحي والسلوك والقيم والعادات التي ينجزها المجتمع، وإن المثقف هو الذي يبدع ويخلق ويلعب دوراً في ربط الثقافة بالواقع.

أما خصائص الثقافة في الكويت فيمكن تلخيصها بالآتي:

أولاً: لقد عيّزت الثقافة في المجتمع الكويتي المعاصر بالانفتاح على واقع وقضايا الوطن العربي، أي أنها ذات حس قومي، ولم تكن مغلقة وقطرية وبخاصة منذ بواكيرها حتى منتصف السبعينات من هذا القرن. ثم جاء التأثير الديني في الثقافة منذ حوالي العقدين الماضيين بفعل عوامل موضوعية عديدة.

ثانياً: لقد ارتبطت الثقافة بالتعليم في المرحلة الأولى من التعليم الحديث في هذا البلد، ولذلك كان التعليم نوعياً وجيداً.

ثالثاً: الحرية التي تهيأت في الكويت والتي أتاحت الفرصة لنمو وانتعاش الثقافة.

رابعاً: إن الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي وتقلباته قد فرض السلبات التي عاشتها الثقافة في الكويت، ومنها تأثير المجتمع الاستهلاكي.

خامساً: إن هناك إحساساً بأهمية الاستفادة من الثروة المادية المتوفرة لتوظيفها لخدمة الثقافة، وهو وراء هذا الإنتاج الذي كانت ولا تزال تقدمه الكويت، عبر مجلاتها وصحفها ودورياتها وغيرها إلى الوطن العربي.

سادساً: من خصائص الثقافة في مجتمع الكويت خاصية التكوين الاجتماعي التاريخي لهذا المجتمع، فالعقلية العشائرية قد استمرت مؤثرة في حياتنا على مستوى الفرد والجماعة، على مستوى الشعب والإدارة، وقد كان لذلك تأثير على تكوين الثقافة على القيم والمفاهيم والسلوك والمعايير وانعكس ذلك التأثير على وسائل نقل ونشر الثقافة عن طريق التعليم والإسلام، وكانت النتيجة تهميش دور الإنسان، وتحويل اهتمامه إلى مصالحه الفردية وليس مصلحة المجتمع، وتغيب وجهه عن المشكلات والقضايا الأساسية إلى هامشية. وسنحاول أن نشرح ذلك بعض الشيء بعد الانتهاء من خصائص الثقافة في هذا المجتمع.

سابعاً: غياب النقد الشجاع والواحي لمظاهر التخلف في حياتنا، وإن وجد فهو محدود وغير مؤثر

فأتاح ذلك المجال لترويج ثقافة مسطحة ومزيفة بيننا الثقافة الحقيقية والجادة محدودة، ولا تلقى الاهتمام والتشجيع ربما لعدم الوعي بها وبأهميتها، وربما لتعب المجاملة في حياتنا دوراً في ضمور وضعف النقد في مجال الثقافة.

وهناك شروط أساسية للمثقف:

١- مرجعية التكوين الثقافي (التراث، الثقافات الإنسانية، الواقع).

٢- ظروف موضوعية وإطار ديمقراطي يوفر حرية الرأي.

٣- مثل عليا وأهداف يسعى لها المثقف.

البداوة والعشائرية: ذكرنا عند استعراضنا لخصائص الثقافة في مجتمعنا أن العشائرية إحدى تلك الخصائص.

البداوة رابطة عصبية، وسلوك وعادات فطرت عليها القبائل العربية عبر تاريخها. وقد رأى ابن خلدون أن العصبية القبلية تمثل الركن الثاني مع الدعوة الدينية في كل حركة دينية، أو تأسيس دولة إسلامية. لكن أن تكون القاعدة التي تحدث عنها ابن خلدون مستمرة إلى عصرنا فهذه هي المسألة التي نحتاج إلى توقف وتحليل وتحليل.

يذهب الكثيرون إلى أن ثقافتنا المعاصرة مسطحة وتولييفية ومزيفة في غالبيتها وبخاصة خلال العقود الأخيرة، فنحن نرفض عن أنفسنا تلك الثقافة الزائفة نظهر على حقيقتنا نحن العرب بأننا قبلون تعشش البداوة والعشائرية في عقولنا وسلوكنا حتى النخاع. ونود أن نضرب بعض الأمثلة على ذلك وقد أكد بعضها العديد من الكتاب والمثقفين العرب المعاصرين مثل محمد جابر الأنصاري في كتابه الأخير «التأزم السياسي عند العرب وموقف الإسلام» وفيما يلي بعض تلك الأمثلة:

في جمهورية اليمن الديمقراطية سابقاً طبقت الماركسية اللينينية، وطرحنا ثقافة اشتراكية تقدمية، ونظر لها مثقفون يمنيون جنوبيون، وفجأة اشتعل صراع دموي مرير بين أطراف السلطة عام ١٩٨٦، وظهرت الحقيقة وهي أنه كان صراعاً قبلياً متخلفاً، وأنه في وقت قصير جداً أصبح لا وجود لكل تلك الثقافة الاشتراكية التقدمية في عقل وسلوك قيادات الحزب والسلطة!!! ثم لسناخذ مثلاً آخر هو وضع العراق اليوم، ألم يمض على الحكم الجمهوري في العراق قرابة أربعة عقود؟ ألم يكن الحكم خلالها كما يعلن حكماً اشتراكياً قومياً وحدوياً؟ ثم يكتشف الجميع أن الممارسة للحكم في العراق عشائرية متخلقة يرسخها حزب البعث القومي الاشتراكي الموحد!!

ونذكر أيضاً مثلاً ثالثاً، عندما وقع العدوان العراقي على الكويت في أغسطس ١٩٩٠، فقد هلل وصفق الكثيرون من المثقفين العرب للاحتلال والغزو. ترى كيف كان أولئك يفكرون؟ ألم يكونوا يعرفون أن النظام العراقي نظام ديكتاتوري دموي، دمر العراق؟ كيف يؤيد المثقف العربي العدوان، واحتلال بلد عربي لبلد عربي آخر وتدميره، وهو يعرف أن الاحتلال تدميري وقسري وضد إرادة الشعب؟ كيف يولم المثقف العربي هذا بين ما كان ينادي به من مبادئ ديمقراطية وبين تأييده للديكتاتورية ووقوفه مع

المطاعة في بغداد؟! إن تلك الأمثلة تكشف لنا عن زيف الثقافة لدى أغلب المثقفين العرب، وإن حقيقة هذا المثقف أكثر تحللاً وديكتاتورية من الأنظمة الديكتاتورية نفسها، وإن العديد من المثقفين هم طغاة صغار يتعنون طغاة كبار. والأمثلة كثيرة في حياتنا، نحن بحاجة إلى إعادة تثقيف وإلى تربية جديدة.

البعد المحلي والخارجي للثقافة في الكويت

عندما نتحدث عن التكوين الثقافي وتطوره في الكويت لابد من التركيز على عدد من العناصر الأساسية المحلية والخارجية التي كان لها دورها في ذلك التكوين والتطور. ففي إطار البعد المحلي نجعل فيما يلي أهم تلك العناصر:

أولاً: هامش الحرية الذي كان متوفراً قبل الاستقلال، والتجربة الديمقراطية بعد الاستقلال

لقد توفرت في الكويت حرية نسبية في القول والكتابة والممارسة للنشاط العام ساهمت في بلورة الثقافة في الكويت وتظهر عناصر مثقفة وجادة حتى قبل أن تكون هناك ديمقراطية واستقلال، ويرجع ذلك لعدة عوامل اقتصادية واجتماعية وسياسية، فطبيعة السلطة ليست قمعية، والتعليم قام على أكتاف العرب من عدد من الأقطار التي كانت لها تجربة عريقة في التعليم الحديث والثقافة، وبعد الاستقلال وأثناء التجربة الديمقراطية كفل الدستور حرية الرأي قولاً وكتابة، ونشطت الثقافة وتطورت في الستينات وبداية السبعينات، وبعد ذلك ضعفت واضطربت وتسطحت.

ثانياً: الوفرة المادية ودورها في دعم الثقافة والمؤسسات الثقافية

إن توفر الظروف المادية الجيدة في الكويت نتيجة عائدات النفط جعل في الإمكان الصرف على مجالات الثقافة والمؤسسات الثقافية، فأنشئ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وأصبحت هناك حركة مسرحية نشطة، وتأسست مجموعة من المجالات والدوريات الثقافية المهمة، وتأسست صحف يومية ومجلات أسبوعية، وأقيمت الندوات والمؤتمرات والمهرجانات ومعارض الكتب إلخ... وليس كل من يملك المال يمكن أن يساهم في الصرف على الثقافة، فهذا المجال يحتاج إلى من يقتنع بجذواه وتأثيره في تكوين عقل الأجيال ويبنى حضارة المجتمعات بدون أن ينتظر منه عائداً أو مردوداً مادياً.

ثالثاً: التعليم وانتشاره ودوره في الثقافة.

ليس هناك أدنى شك في أن التعليم هو المجال الأساسي للثقافة، وأن انتشار التعليم في جميع مراحلها قد أفرز رموزاً مثقفة، ونخبه مثقفة، ومهما اختلفنا في تقييمنا لمعطائنها ودورها فإن الحقيقة التاريخية تقول إن التعليم كان له دور رئيسي في نمو الثقافة وانتشارها في هذا البلد.

أما العوامل الخارجية في تكوين وتطور الثقافة في الكويت فيمكن إجمالها فيما يلي:

أولاً: إن المجتمع الكويتي اتصف عبر تاريخه قبل النفط بركيزة اقتصادية أساسية ومورد مهم في حياة سكانه هو «التجارة»، وكون الكويت تقع على ساحل الخليج العربي وفي رأسه الشمالي، وعند نقطة ملتقى الطرق التجارية البحرية والبرية فقد حظى قطاعاً واسعاً من هذا الشعب بفرصة الاحتكاك

عالم الفكر

والتمازج مع ثقافة الآخرين في المنطقة وخارجها، كما أن ذلك التبادل التجاري النشط قبل النفط وفي العصر النفطي قد نتج عنه اتصال حضاري بين قطاعات مجتمعية مع الشعوب الأخرى، ولم يكن المجتمع الكويتي مغلقاً ولذلك تولد لديه الحس الثقافي والحضاري، واكتسب الكثير من قيم وسلوك وثقافة الآخرين.

ثانياً: كانت الهجرة إلى الكويت قبل النفط وفي العصر النفطي أحد الظواهر الهامة في تاريخ الكويت الحديث والمعاصر وأحد مكوناته البشرية والثقافية. والهجرة إلى هذا المجتمع منذ بداية نشأته كانت العامل الرئيسي في تكوين هذا الشعب وبخاصة من المناطق المجاورة، والهجرة الكبيرة التي فاقت عدد المواطنين في العصر النفطي من مختلف الدول ومختلف الثقافات ممازجت وتفاعلت في بعض جوانبها رغم انغلاق بعضها وعدم تواصلها واتصالها بالثقافات الأخرى أو المحلية إلا أنها في النهاية لعبت دوراً مباشراً أو غير مباشر في الثقافة واكتساب عناصر ريباً جديدة أضيفت إلى واقعنا الثقافي. إن الذين يكابرون بنكران تأثير ثقافة غيرهم هل مجتمعهم لأسباب اجتماعية واقتصادية يناقون مجتمعهم ويقفزون على الواقع ويتجاهلون وقامه في مجال الثقافة.

ثالثاً: البعثات التعليمية والفنية للخارج واكتسابها للمعرفة والثقافة، والاستفادة من تجارب الآخرين وثقافتهم كالقيم والسلوك وغير ذلك قد ساعد وبلور من ثقافتنا. ولا سبيل إلى نكران ذلك مهما حاولنا أن نبرر خصوصيتها الثقافية. إن المبعوث الذي يذهب للدراسة في بلد أجنبي مثلاً ويقيم فيه لعدة سنوات يتأثر بثقافته، وإن لم يتأثر فأني إنسان هذا؟ فهناك نبضة وحضارة سبقتنا بعدة قرون في الغرب، وأنه من الطبيعي الاستفادة من تلك الثقافة والحضارة. أما التركيز على نقل الجوانب السلبية من تلك الثقافة فهذا تغيب لحقيقة أن هناك عناصر إيجابية استفاد منها المبعوثون لمجتمعهم، وأثرت في ثقافتهم وتم توظيفها في واقع مجتمعهم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. ولأن القضايا الثقافية في الغالب غير ملموسة أو محسوسة كالأموال المادية فإن التيار المتخلف في المجتمع لا يركز إلا على الجوانب السلبية لثقافة وحضارة الآخرين مع أن الإيجابيات لديهم أكبر وأكثر، ويعتقد بأن الهجوم على ثقافة الآخرين تكسبه أروية جماهيرية وتحمي ثقافته وتراثه، وهذه نظرة خاطئة، وسطحية ولا تدل على وهي ثقافي حقيقي.

د. محمد رجب النجار

من المؤكد أن هناك مؤثرات ثقافية هائلة يمد بها الواقع الثقافي والاجتماعي في أي مجتمع حتى... ومنها المجتمع الكويتي بالطبع... هذه المؤثرات هي نتاج عدد من الروافد الثقافية... بعضها إيجابية وبعضها سلبية... ويتوقف الأمر... أولاً وأخيراً... على كيفية مواجهة هذه الروافد والمؤثرات.

أبداً أولاً بالروافد الخارجية، وأقصد بها هنا العناصر الثقافية التي تنقلها وسائل الإعلام، في عصر الأثير الصناعية والانترنت... هل هي عناصر موجبة؟ هل هي عناصر سلبية؟ ثم ماهي المرجعية التي نحتكم إليها؟ ماهي المعايير؟ أعتقد أن المعيار الوحيد في هذه القضية يكمن في وجود مشروع ثقافي كبير للدولة؟ فهل لدينا مثل هذا المشروع؟ ثم ماهي مرجعية هذا المشروع نفسه؟ وما هي أهدافه وغاياته؟ إن

مفهوم الثقافة كما طرح في بداية الحوار، يعني الثقافة بمفهومها الأنثروبولوجي... الثقافة التي تميز الهوية الوطنية للذات العامة. بكل أبعادها السياسية والاجتماعية والدينية، الجغرافية، النفسية... إلخ. في أبعادها الزمانية الثلاثة «الماضي، الحاضر، المستقبل»، وهي المعادلة التي تختزلها ثنائية الأصالة والمعاصرة، ويتعبّر أدق التراث والحداثة.

إذا اتفقنا على ذلك، فإنني من أكثر المؤمنين بتعدد الثقافات بمعنى أنني لا أخشى من الثقافات الخارجية الوافدة... مادامت تستند إلى مرجعية ثقافية عملية أصيلة... إنني في هذه الحالة أملك «الخيار» فيما أخذ وفيما أرفض، دون خوف، ودون إحساس بالدونية... أما إذا كانت المرجعية الثقافية المحلية «هشة» غير واثقة بنفسها، كما هو الحال في دول العالم الثالث... فهنا الخطأ والخطر معاً. وهنا يحدث ما يسميه خبراء الثقافة في اليونسكو بالتشكك الثقافي العميق... وهنا يقع ما أسميه بالمسخ الثقافي... اللويان في الآخر/ الأجنبي، الأقوى، وعندئذ تتلاشى الثقافة المحلية شيئاً فشيئاً، وتضيع معها الهوية الثقافية والوطنية للدولة... وأعتقد أن هذا هو المغزى الكامن وراء هذا السؤال الخطير!

إذا انتقلت بالسؤال الآن إلى المورثات الثقافية المحلية، فأعتقد أنه يحسن بنا أن نميز بين نوعين من هذه المورثات: المورثات الوطنية والمورثات الوافدة، أو «المقيمة» إذا صحّ التعبير... ولنبدأ بالثقافة المحلية:

من المؤكد أن تغيرات ثقافية جذرية - إلى حد الطفرة - قد حدثت في الكويت بعد النفط... وكان من جرائها اختفاء كثير من العناصر الثقافية الموروثة، على مستوى الحرف والصناعات التقليدية (الفوص والسفر) والعبارة الشعبية، الفنون الشعبية، والقيم والعادات والتقاليد... وغير ذلك من عناصر الثقافة المحلية والشعبية التي تمثل لأي دولة «الجلد» وتؤسس في الوقت نفسه لاستقبال معطيات عصر ما بعد النفط... ومن الجدير بالذكر في هذا المقام أن نقرأ من المثقفين الأوائل في هذا البلد كانوا على وهي عميق بهذه القضية... ولهذا لا غرو أن تكون الكويت أول دولة عربية تنشئ مركزاً لرعاية الفنون الشعبية، سنة ١٩٥٧ (تليها مصر سنة ١٩٥٨).

أما الثقافة «المقيمة» فأعني بها هنا أن الكويت قد استقبلت - بعد ظهور النفط - مئات الألوف من الأيدي العاملة... الذين يشكلون جاليات ضخمة، بعض هذه الجاليات يكاد يفوق في تعداده سكان البلد الأصليين... هذه الجاليات ليست مجرد هجرات بشرية ضخمة... بل هجرات ثقافية أيضاً، إذا صحّ التعبير، مثل هذه الهجرات الثقافية... شتاً أم آيئنا - سوف تتفاعل مع الثقافة المحلية، ويحدث ما يسميه علماء الفولكلور والأنثروبولوجيا بالتداخل الثقافي Acculturation... وهنا لابد من التمييز بين نوعين من روافد هذه الثقافات المهاجرة أو المقيمة في الكويت: روافد عربية وروافد أجنبية... ولم يكن ثمة حذر في التعامل معها... فالكويت أولاً وأخيراً، دولة عربية، شعارها آنذاك «كويت العرب» ومن هنا تعايشت روافد الثقافة العربية مع الثقافة الوطنية الكويتية دون آثار سلبية تذكر، بسبب بسيط، أن الجلود الثقافية - في الحالين - تنتمي إلى ثقافة «أم» هي الثقافة العربية الإسلامية، والتوجه في إطار الوحدة أمر إيجابي.

أما الروافد الثقافية الأجنبية، فأخطرها بلاشك الروافد الآسيوية، لأن معظمها يعمل داخل البيت

عالم الفكر

الكويتي... . وأستشهد هنا بمرميات الأطفال (من الهند والفلبين وسيريلانكا... .) معظم هؤلاء المرميات غير مسلمات، لا يعرفن العربية (اللغة الأم للطفل الكويتي) لمن عادات وتقاليده وطقوسه لا تمت للثقافة الوطنية أو العربية بصلة... . ونحن نعرف مدى اعتياد الأم الكويتية - بعد خروجها للعمل - على هؤلاء المرميات... . هنا يكون «التهديد الثقافي» وارداً... . وبالضرورة في أخطر عناصر الثقافة، اللغة والدين. وأضاء كثير من المخلصين من أبناء هذا البلد الضوء الأحمر، أمام ظاهرة تفشي «الخدم والمربيات» في المنازل إلى هذا الحد المخيف... . ولكن ذهبت دعوتهم أدراج الرياح... . فشتان بين الطموح والواقع... . ولولا أن الشعب الكويتي - بطبيعته - شعب مفتوح بالضرورة على الثقافات الأجنبية، منذ أن عمل في البحر (السفر خاصة) ويعرف كيف يتعامل معها بحذر، لأصبح أبناءنا يربطون الآن باللهجات الآسيوية... . ولولا أن الحسّ الديني هنا عميق... . لكان الله وحده يعلم مدى ما كان يمكن أن يحدث من تفكك روحي عميق أيضاً في الثقافة المحلية.

وفي رأيي أن عناصر المقاومة تكمن في الحفاظ على الثقافة الوطنية، وعلى رأسها التراث الشعبي... . وفي الحفاظ على روح الدين، كما كان الأمر عليه قبل النفط، لكن من غير انفلاق على الذات... . فنحن في عصر الثقافات الكونية، إذا صحّ التعبير... . وأمامنا اليابان - نموذجاً - تجمع بين إنتاج أحدث منجزات العصر تكنولوجيا، أما على المستوى الثقافي، فهي دولة «رجعية» من الطراز الأول، إذا كان التشبث بالتراث رجعية، كما يزعم البعض، ومعظمنا ذهب إلى اليابان، ورأى إلى أي مدى تمسك الشعب الياباني بموروثه الثقافي الشعبي أو المحلي. وأعتدل للإطالة في الإجابة عن هذا السؤال... . فهو في رأيي أخطر الأسئلة... . لأنني كما فهمته، لا يكفي برصد الواقع الثقافي الكويتي، ولكنه يتضمن كذلك السؤال «لماذا» وهنا مكمن الخطورة فيه.

٥.نوعية الرومي

لقد تعددت تعريفات الثقافة وتفاوتت، وهي كما نراها عبارة عن تراكم فكري وحضاري عبر التاريخ الطويل للمجتمعات، وما يكتنف هذه المجتمعات من قيم وتقاليده اجتماعية وتراث لها، أو بعبارة أخرى فإن الثقافة في أبسط تعريفاتها هي: تراكم كمي لخبرات وممارسات ومكتسبات تؤدي بالضرورة إلى تغيير كيمي، ومرحلة هذا التراكم قد تطول أو تقصر حسب استعداد المجتمع لذلك.

ولصعوبة تحديد مصطلح الثقافة فإنه بالتالي يصعب أيضاً تحديد مصطلح المثقف، وكما اختلف في تحديده فإنه أيضاً قد اختلف في تحديد من هو المثقف... .

ولكن من الواضح أن هناك فرقاً واضحاً بين المتعلم «حامل الشهادة العلمية» وبين المثقف الذي قد نال قدراً من التعليم يتفاوت من شخص لأخر، ولكنه يمتلك قدرة إبداعية وروية فلسفية وعطاء ثريا وتقاعلا مع هموم مجتمعه وقضاياها، وقد مكنته من ذلك سعة اطلاعه ووعيه الثقافي.

وتختلف الخلفية الثقافية المكونة لثقافة الفرد، فهناك من ثقافته تنحصر في الثقافة الدينية، أو السياسية، أو الاقتصادية، أو الإبداعية أو التراثية أو الشعبية... إلخ. ومن منهم من ثقافته شاملة

تفتح على مختلف فروع العلم والفكر. . . وهناك من ثقافته شفاهية، وآخر سمعية. . . إلخ.

وشخصية المثقف على أنواع عدة. . . منها على سبيل المثال:

- المثقف العادي: الذي يمثل الثقافة الجامعة الشاملة، وهو الذي يفهم في فروع العلوم المختلفة، والتراث الفكري والشعبي للمجتمع.

وقد نستطيع أن نطلق عليه المثقف العادي، وهناك. . .

- المثقف النخبوي: إن جاز التعبير، وهو الذي اغترب نتيجة للتيه والضياغ لأسباب عديدة من أهمها:

- عدم تهيئة المناخ الملائم لفكره الثقافي وإبداعاته. . . ومنها الوضع العام في البلد الذي يعيش فيه، أو الأنظمة السياسية التسلطية التي تحكمها ومنها التناقضات التي تحكم مجتمعه، وإحباطاته المتكررة في الوصول لما هو أفضل كما يرى أو يعتقد. ولهذا فإن هذا المثقف نراه يلتزم الصمت دائما فيما يرى، أو يتزوي بعيدا عن ساحة الحدث، أو يجادل الهروب من تحمل المسؤولية المفروضة عليه كمثقف له دور إيجابي في معالجة هموم وطنه وقضاياها. . . فيلجأ هذا المثقف إلى السلبية بالافتقار من مجتمعه. بعيدا عن القاعدة العريضة دون أن يخلق عادة ثقافية لهذه القاعدة، وهو نوع من الاستعلاء عليها، وإذا خاطب فهو لا يتخاطب إلا مع أقرانه في درجة الفكر والثقافة، ولهذا فإن سلطة هذا المثقف تعد نوعا من أنواع التماهي أو ثقافة الأبراج «إن جاز التعبير» وهي تشكل نوعا من التسلط أمام الإنسان الجاهل أو الاستعلاء عليه. وقد يشكل أيضا نوعا من الإرهاب الثقافي، لأن الإنسان العادي قد لا يفهم منه شيئا في حديثه أو كتاباته عن بعض المصطلحات العلمية والأدبية، كأن يخاطب إنسانا عاديا على سبيل المثال عن «الحداثة في الأدب والنقد» وما بعد الحداثة وهكذا. . .

إضافة إلى أن هناك المثقف التقليدي والمثقف الملتزم بقضايا وطنه و همومه، ويشكل نسبة ضئيلة في المجتمع. وهناك نوع آخر من المثقفين نستطيع أن نطلق عليه «مثقف السلطة» الذي يعمل مع النظام في مجتمعه بل ويمثل فكر هذا النظام ويروج لهذا الفكر ويبارك ويهلل له، وهذا النوع من المثقفين هو أخطر الأنواع في المجتمع، وقد تمثل خطورته في كتاباته السرية لما يطلب منه من قبل هذا النظام.

لا نستطيع أن نتحدث عن الثقافة في الكويت بمعزل عن الثقافة في الخليج العربي، بل لا يمكن التفكير بها بمنأى عن الحركة الثقافية في الوطن العربي، وكذلك بالنسبة لبقية المحاور الأخرى المطروحة في هذه الندوة، كالتعليم، والديمقراطية، والتنمية. . . وغيره. ولابد في البداية من التفريق بين إنتاج الثقافة وصناعة الثقافة لأن الاختلاف بينهما واضح بين، فالإنتاج هو الإبداع للأديب من كتابة نثرية أو شعرية للأديب والفنان أو من مخرج أو فنان تشكيلي أو خبير من الفنون (خرج سينمائي أو مسرحي) أو غيره.

أما صناعة الثقافة فهو الدور التنويري الذي تقدمه الدولة ومؤسساتها العلمية والثقافية للمواطن أو

عالم الفكر

ما تقوم به الروابط أو جمعيات النفع العام أو دور النشر وغيرها من نشاط لترسيخ نهضة ثقافية لأبناء المجتمع، كل يحسب سنه واستعداده لاكتساب هذه الثقافة.

وإذا كان بمقدور الفرد أن يصنع بنفسه إنتاج الثقافة فإن صناعة الثقافة في المجتمع تحتاج إلى جميع المؤسسات لنهضة أبناء المجتمع ثقافياً، وتواصلها مع المؤسسات الأخرى عربية وأجنبية، وإذا نظرنا إلى كم المبدعين ونسبة المثقفين في الكويت قياساً لعدد سكانها فسوف نجد أن عدد المثقفين ضئيل قياساً إلى غيرهم، عل الرغم من انتشار التعليم ومدارسه منذ بداية مطلع القرن العشرين، وتعدد النقابات والروابط وجمعيات النفع العام ودور المؤسسات الهامة في الدولة، عل الرغم من ذلك كله إلا أن نسبة المثقفين في الكويت تبقى نسبة دون المستوى المأمول منها، وهذا يؤكد أن الكويت تصنع الثقافة ولا تنتجها بالمستوى الذي نأمل.

وحتى هذه المجالات العلمية التي تصدر عن مؤسسات الدولة المختلفة مثل: مجلة عالم الفكر، ومجلة الثقافة العالمية وسلسلة المسرح العالمية، وعالم المعرفة وغيرها من المطبوعات القيمة لو تأملنا قراءة هذه المجلات أو المطبوعات من أبناء الكويت فسوف نجد قلة منهم الذين يحرصون عل اقتنائها والاطلاع عليها، ونلاحظ أيضاً أن عدد الكتاب فيها من الكويت في المتوسط نسبتهم أقل مما يكتبه العرب فيها. وهذا يؤكد ما قلنا في بداية حديثنا عن دور المثقف العربي في داخل الكويت ومساهمته الفعالة في الحركة الثقافية فيها من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنه يدلغنا إلى القول بأن ثقافتنا في الكويت (ثقافة تصديرية) وهذه تسمية للدكتور حسين مؤنس في كتابه (الحضارة)، العدد الأول من أعداد عالم المعرفة الصادر في يناير عام ١٩٧٨.

وقد أكد عل ذلك الأستاذ أحمد العدواني في تقديم الكتاب نفسه عندما قال (إن ثقافتنا ثقافة تصديرية).

وأخيراً فهناك فئتان في الكويت يمكن أن نطلق عل الأولى منها: فئة المتعلمين، والأخرى نستطيع أن نسميها فئة المثقفين وأغلبهم من المثقفين النخبويين، والملاحظ أن المثقف العادي لم يستطع أن يشكل فئة أو جماعة مؤثرة في الواقع الاجتماعي والسياسي، أو بمعنى أدق الواقع الحضاري في الكويت.

لاشك أن ظهور التعليم في الكويت وإزدياد مدارسه، واختلاف معاهده وتعدد جامعاته بفرصها وتخصيصاتها، وكلياتها، قد ساهم مساهمة حقيقية في خلق متعلم أولاً، ومثقف ثانياً وكان لإنشاء المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ورعايته لمجالات الثقافة والفنون المختلفة وإصداراته المتعددة دور بارز في النهضة الثقافية في الكويت، ويعتبر مهرجان القرين الثقافي (الأول والثاني) الذي نظمه المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الستين الأخيرتين علامة من علامات الحركة الثقافية في البلاد وتواصلها ثقافياً مع الدول العربية والأجنبية من جانب آخر وقد أعضات مؤسسة الكويت للتقدم العلمي لبنات في بناء صرح الثقافة في البلاد لما تقوم بطابعته من مطبوعات علمية وتشجيعها للأبحاث العلمية الجادة ومسابقاتها السنوية للعلماء والأدباء في الكويت والوطن العربي، إضافة لوجود حركة مسرحية

نشطة في البلاد تمثلت في مجموعة من المسارح الأهلية والخاصة وإنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت مع بداية السبعينيات، وتحريجه لدفعات عديدة من الكوادر الفنية على مستوى الخليج العربي، وما يطرأ في هذه المسارح جميعها من قضايا هامة على مستوى الساحة المحلية أو الخليجية أو العربية، وتواصل هذه الحركة مع مثيلاتها في الوطن العربي، إلى جانب أهمية المكتبات الخاصة والعامة التي تعج بالآلاف الكتب العربية والأجنبية والصحف اليومية والمجلات الأسبوعية، والمجلات العلمية والأدبية والثقافية المتخصصة الصادرة عن جهات رسمية مثل: مجلة العربي ومجلة عالم الفكر، عالم المعرفة، ومجلة الثقافة العالمية وسلسلة المسرح العالمي من وزارة الإعلام، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ومجلات جامعة الكويت العلمية المتخصصة في العلوم الأكاديمية، والمجلات والصحف اليومية، ووسائل الإعلام المختلفة من إذاعة وتلفزيون، وقنوات فضائية مختلفة إضافة إلى سيل من الندوات والمحاضرات العلمية في جامعة الكويت والمعاهد وجمعيات النفع العام، والمؤسسات الصحفية وغيرها فأثرى كل ذلك الحركة الثقافية في الكويت.

إضافة إلى عدد من المثقفين الوافدين من بلدان عربية وغير عربية الذين ساهموا مساهمة فعالة في الدور الثقافي فيها، ونخص العرب منهم والذين تفاوت عطائهم الثقافي تبعاً لبلدانهم وثقافتهم وتكويناتهم الثقافية، وقد مثل بعضهم نصباً ثقافياً فاق من بداخل الكويت. أما المؤثرات الخارجية وهي عديدة ومن أهمها: البعثات إلى الدول العربية في مطلع القرن العشرين ومن ثم إلى الدول الأجنبية للدراسات المختلفة الجامعية والعليا، فقد شكلت رافداً مهماً للثقافة في الكويت إلى جانب روافد أخرى كالمشاركات العلمية والمؤتمرات أو المنتديات الثقافية على مستوى الأفراد أو المؤسسات من داخل الكويت إلى خارجها. . . وكان لانتظام وصول الدوريات والمجلات المتخصصة، والصحف اليومية من هذه البلدان المختلفة إلى الكويت أثر واضح في الثقافة. وللغزو الإعلامي عبر القنوات الفضائية والإذاعات للمواطن الكويتي في عقر داره نقلة نوعية في ثقافته.

كما أن للأسابيع الثقافية التي نظمها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في سنواته الطويلة في داخل الكويت نشاطات متعددة لدول عربية مختلفة مثلت تواسلاً ثقافياً لأبناء الكويت مع هذه الدول، وكذلك العكس فأسابيع الكويت الثقافية في خارجها، وما اكتنفها من برامج ثقافية وندوات علمية وثقافية وأسيات شعرية، وبرامج فنية غنائية وهروص مسرحية جعلت جسور التواصل متبادلة بينهما.

وكان التواصل الفكري الهام عن طريق معرض الكتاب السنوي الذي ينظمه المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مع مجموعة من دور النشر في الكويت مع عدد من البلدان المختلفة، وما كان يقام على هامش هذا المعرض من ندوات فكرية وثقافية وأسيات شعرية. فإن مثل هذا النشاط مع هذا الزخم الكبير من الكتب العربية والأجنبية من أهم المؤثرات الخارجية في تكوينات المثقفي داخل الكويت وفي محصلته الثقافية فيها بعد. ولا نستطيع أن نغفل المعوقات الداخلية أو الخارجية للثقافة بالكويت، فالاستعمار العربي بجذوره التاريخية والسياسية قد ولد أجيالاً بأنظمتها

عالم الفكر

السياسية لاتزال تشعر بالتبعية الثقافية لها ، كما ولد الاستعمار نظام الدولة التسلطية والنظام القمعي في الوطن العربي ، كما أثر في المناهج التعليمية العربية التي لم تخلق متقفا وإعيا ، بل خلقت إنسانا عربيا يشعر بالقمع في داخله منذ الطفولة . وقد ساعدت التربية الأسرية على ذلك فقد أنشأت أبناءها على قيم الطاعة والولاء للأب وقد غرسها الأسرة وعصقتها في تربية الأبناء وحددت السلطة المطلقة لرب الأسرة . وقد عكس الأدب العربي ذلك بوضوح في ثلاثية نجيب محفوظ في شخصية السيد أحمد عبد الجواد المتسلط على أسرته ، ويخرج الابن من سلطة الأسرة إلى تسلط الدولة بمؤسساتها وأجهزتها العربية ، وأخيرا يفقد فيه المثقفون ايدولوجية يركز عليها .

وليد الرجب

عندما نتحدث عن مؤثر، فهذا يعني استحداث ظرف على شيء ما مثلهما يحدث في العلم تماما، فتعرض البيضة إلى مؤثر النار يعني استحداث ظرف جديد ليس له علاقة بواقع البيضة ، لكنه - الظرف الجديد - لا يزول بزوال المؤثر - النار - ودائما يكون للمؤثر خارجيا ولكنه يصبح جزءا أصيلا من الواقع مثال المشربية في مصر - الطربوش في مصر - والشام . . الخ . .

أما المؤثر المحلي فلا يعتبر مستحدثا ولكنه يشكل البيئة التي تنتج ثقافتها الخاصة ، كالبحر وأساليب التعامل معه سواء في الفناء ، أو نوع الغذاء ، أو أدوات تسخيره بدءا بأدوات الصيد إلى مختلف أنواع السفن .

وبالطبع وكما قلنا سلفا الظرف المستحدث بتأثير خارجي لا ينتهي بزوال المؤثر، لكنه يصبح في النهاية ظرفا محليا ، وكل الظروف التي استحدثها الاستعمار في الدول المستعمرة شكلت جزءا من بنية المجتمعات . . فالثقافة الغربية المأخوذة من الشرق أصبحت جزءا من بنيتها وطورتها واستحدثت عليها ظروفها أخرى وهكذا . .

والآن إذا أردنا الحديث عن المؤثرات المحلية في الثقافة فهذا بالنهاية سيقودنا إلى الحديث عن البيئة .

لأشك أن حياة البحر تنتج ثقافتها ، وهذا بحد ذاته مبحث كبير يحتاج إلى صفحات كثيرة ، فمن أخصائي البحر التي تخفف عناء عمل البحارة ، إلى النعمة التي تعتبر نشرة أخبار طاقم السفينة ، إلى مايسمى (Group Therapy) أو العلاج الجماعي (جمائزا) ، فكل مهام يث شكواه أمام زملائه البحارة ، فيرد عليه آخر، ثم آخر وهكذا . .

ونستطيع الحديث عن الصحراء التي تنتج ثقافتها هي الأخرى ، التنقل - الحذاء - الرابطة - الشعر - العلاقات . . الخ . .

وعنصر آخر هو الطقس الحار وماينتج من ثقافة ، مثل مواد البناء والمجاهات المنازل (لماذا تكون المجاهات الليوان إلى الشمال) والبارقيرة ، والدشدادة الواسعة البيضاء ، وغطاء الرأس . . الخ . .

وعنصر آخر هو شح الموارد الاقتصادية، أي الفقر الذي يقود إلى التخلف .

لكن البيئة الطبيعية التي كان لها تأثير كبير ساهم بتشكيل طابع المجتمع الكويتي هو البحر الذي تسخيرته خلق افتتاحاً على ثقافات أخرى، بعكس مجتمعات الجزيرة والصحراء، ولا أقصد النقل والاقتراس فقط ولكن تطبيع البنية النفسية والتركيبية الاجتماعية بالمستحدث .

كما ساهم بشكل كبير طبيعة العقد الاجتماعي، وشكل العلاقة بين الحاكم والمحكوم وطريقة إدارة المجتمع الكويتي في تأكيد هذه البنية النفسية والاجتماعية . وبعد الاستقلال ووضع الدستور كان النتائج واضحة .

وفي المجال التطبيقي نجد ذلك في التاجات الإبداعية المتأثرة ببيتها المحلية من شعر وقصة ومسرح .

البحر عامل استقرار بعكس الصحراء، ولذا تبنى على مساحله المدن والموانئ التي تتأصل بها ثقافة معينة وتصبح موروثاً أكثر تقدماً من ثقافة الصحراء وأسرع في التطور التاريخي .

هناك جانب آخر من المؤثرات في الثقافة مثل الظواهر والكوارث، وهذه رغم أنها تزول إلا أنها تراكمت من الموروث الثقافي وتغنيه بشكل أو بآخر بالرغم من أن تأثيرها قد يكون سلبياً مثل ظاهرة ما يسمى بالمد الإسلامي - وهنا أقصد الحركة السياسية أو التشدد - وهي ظاهرة ليست في ضمير البنية السيكولوجية الكويتية بل الأصل هو التسامح والانفتاح، حتى وإن سادت وفرضت ثقافتها مثل الحجاب والنقاب وسنت قوانين مثل منع اختلاط الجنسين في مقاعد الدراسة، إلا أنها تزول، لأنها أولاً تناقض حركة التاريخ البشري، ثانياً هي ليست في بنية الإنسان الكويتي، وقد نلاحظ أن كثيراً من كوادر الحركة الإسلامية السياسية جاءت من ثقافة الصحراء من العلاقات القبلية الأكثر تحلفاً من ثقافة المدينة، والثقافة التي تحاول هذه الكوادر فرضها هي الثقافة الصحراوية المتخلفة والمتشددة .

والكوارث كذلك لها تأثيرها، ورغم أنه لا توجد في الكويت كوارث طبيعية أو أوبئة إلا أن الاحتلال العراقي يعتبر كارثة كبيرة، حيث حاول أن يمحق تقدم الثقافة، ولكن بزوال الاحتلال اغتنت الثقافة الكويتية وستفتني أكثر في المستقبل . . .

وهناك تأثيرات أخرى تؤثر في الثقافة مثل الثقافات التي تنتجها الطبقات الاجتماعية المختلفة، فحسب المصالح تختلف الثقافات وصراع المصالح ينتج صراعا بين الثقافات، لكن في النهاية الثقافة السائدة هي ثقافة الطبقة المؤثرة والمسيطر اقتصادياً .

من المسلم به أنه لا يوجد مجتمع على هذه الكرة الأرضية يتكون بمعزل عن المجتمعات الأخرى، ولا يوجد مجتمع خارج حركة التاريخ، وإن وجد كالجماعات التي اكتشفت مؤخراً في جنوب شرق آسيا فهي مازالت تعيش حياة الإنسان البدائي في أسلوب إنتاجها وحياتها .

ولابد من القول إن هناك خاصا وعاما في الثقافة . . هناك ثقافة بشرية واحدة صنعها التلاقح والخبرة الذهنية ، والحاجة لتحسين شروط الحياة وظروفها بدءاً من الملجأ إلى اختصار العالم ومضاغفة سرعة وصول المعلومة ، فالعالم البشري يشترك فينتاجات مادية وفكرية واحدة بدءاً بالنول مرواً بالطائرة . . إلخ ، وبشكرة الحرية إلى جميع القيم الإنسانية مثل الديمقراطية والتزوع إلى الحرية والسلام والتعاون والتواصل البشري وتبادل المنافع ، ولا يمكن بأي حال الادعاء بأن لا حاجة لشعب أو مجتمع لثقافة مجتمعة أخرى ، وأي دعوة للعزلة بالتأكيد لن تكون مستندة إلى منطق واقعي ووعي حقيقي . .

كما أن التقدم الثقافي يستلزم الانفتاح ، والمطلع من ثورات العالم العلمية والثقافية ليست في صالح الثقافة أو التكون الاجتماعي ، ولكن يبقى الصراع الأثري بين التقدم والرجوع أو التمسك بالماضي قائما كمحرك للحياة .

والذي لا يعرفه دهاء الانغلاق والخوف من الثقافات الأخرى أن التطور موضوعي أي خارج عن وعينا وإرادتنا ولا يمكن إلغاؤه من ذاكرة التاريخ ، والحل ليس بشن حرب على التطور البشري ، بل بتوفير المناخ الملائم لتطور الثقافة في مجتمعا ، والسباح بالاختلاف والتداول وتوفير مناخ العافية في التعليم وفي تطور المؤسسة والقانون وإتاحة المعلومة وحرية التعبير واحترام الإنسان .

ووجود ثقافة إنسانية واحدة لا يعني عدم وجود ثقافات خاصة تمثل هويات للمجتمعات التي انتجتها ، كما لا يعني عدم تعدد الثقافات في المجتمع الواحد سواء ذات البيئات المتعددة مثل القرية والجبل والصحراء أو المنقسمة إلى طبقات اجتماعية متعارضة المصالح .

لكن دائما هناك سمات مشتركة في الثقافات وهي القيم الإنسانية التي تمثل تحضر الإنسان .

إن من طريح أفكار التنوير الأولى في الكويت تأثر بالثقافات العربية والعالمية ، واستمر تطوع الثقافة الكويتية إلى التحرر والتطور وتحديث الدولة من التجارب العربية والعالمية ، فمنهج الدراسة كانت حرية والمدرسين في معظمهم كانوا من الدول العربية ، واستفاد رواد النهضة الحديثة كذلك من بعاشهم الدراسية في مصر وبغداد وبريطانيا ، وأغنوا بأحلامهم وخبراتهم الثقافة الكويتية .

وحتى النتاجات الأدبية تأثرت بموضوعاتها بهذا التطور الاجتماعي والتحديث ، وتأثرت أشكالها الفنية بنتائج الساحة الأدبية العربية ، فقد عكس هؤلاء الشباب تطوعهم إلى تعليم الفتاة واختيارها لشريك حياتها وبناء شبكة نقل بحرية حديثة ومستشفى للمولادة وتهديد شبكة مياه . . إلخ . كل ذلك كان بتأثير الإضافات الخارجية ، حتى الملابس العصرية التي انتشرت في الخمسينيات بين المتعلمين والمثقفين الكويتيين كانت بتأثير خارجي واضح .

وإذا نظرنا إلى العارة الكويتية القديمة نجد تأثيرات هندية وفارسية ، كما أن بعض الفنون والآلات الموسيقية نقلت من إفريقيا والهند وغيرها .

إن المشهد الثقافي الآن هو محصلة إنتاج المجتمع والتأثيرات الثقافية الخارجية .

٢- الديمقراطية والثقافة

د. أحمد البغدادي

تمثل العلاقة بين الديمقراطية والثقافة من خلال الحريات الفكرية التي يتبناها المجتمع في دستوره كمنبداً أساسياً في العلاقة بين الفرد والسلطة . وقد نص الدستور الكويتي في مادة ٣٦ على أن : «حرية الرأي والبحث العلمي مكفولة . ولكل إنسان حق التعبير عن رأيه ونشره بالقول أو الكتابة أو غيرها . . ٤٠ . وفي مادة ٣٧ : «حرية الصحافة والطباعة والنشر مكفولة وفقاً للشروط والأوضاع التي يبينها القانون» . ولا خلاف على أن ثقافة أي مجتمع لا يمكن أن تنمو وتتقدم بشكل طبيعي دون ديمقراطية تنحصر على غرس الحريات الفكرية في المجتمع باعتبارها من القيم الأساسية والمهمة ، والتي لا حياة لأي مجتمع بدونها .

الديمقراطية باعتبارها نظام سياسي - اجتماعي ينظم حياة البشر في مجتمع يقوم على مبدأ المساواة وحق الناس في صناعة التشريع اللازم لهذا التنظيم الاجتماعي . كما تتضمن الديمقراطية في جانبها السياسي الحفاظ على حقوق الإنسان ، وفي جانبها الاجتماعي توفير الضمانات الحقيقية والفعالة لممارسة هذه الحقوق في التعامل اليومي . والثقافة باعتبارها منظومة فكرية مرجعية لا غنى لها عن الديمقراطية ، بل إنها لا تزدهر إلا في مناخ ديمقراطي يشعر فيه الإنسان بالحرية والكرامة ، خلافاً للمجتمع الاستبدادي الذي لا يتيح المجال للنمو الثقافي .

المثقف والباحث والفكر بحاجة حقيقية إلى الديمقراطية حتى يتمكنوا من طرح القضايا الثقافية في المجتمع ومناقشتها بمقل متفتح . وصلة المثقف بالسلطة لا يمكن أن تكون طبيعية إلا في ظل نظام ديمقراطي يؤمن بالرأي الآخر ، وبأهمية مناقشته للوصول إلى السبيل الأفضل لإصلاح المجتمع . وفي المجتمع الديمقراطي لا يغدو المثقف تابعاً للسلطة ، بل يكون مستقلاً في تفكيره ، حراً في أبحاثه ، جريماً في طرحه ومناقشاته لمختلف الموضوعات .

لقد أثبتت تجارب التاريخ البشري أن الفكر يتحجر حين يكون باتجاه واحد . وهو الاتجاه الذي تفرضه السلطة كما حدث في منظومة الدول الشيوعية التي انهارت في السنوات الأخيرة ، والتي تخلفت في المجال الثقافي العالمي بسبب النمط الاستبدادي في الحكم الذي كان متبعاً وخاضعاً لسلطة الحزب . لقد حرص أعضاء المجلس التأسيسي في الكويت حين سعى لوضع الدستور عام ١٩٦١ ، على تضمين الدستور نصوصاً واضحة تنص على الحريات الفكرية التي تمثل أسساً صلباً عند الممارسة . ومن المفيد بهذا الصدد الإشارة إلى نكوص المفاهيم الثقافية والحريات الفكرية عموماً في الفترات التي توقفت فيها التجربة الدستورية عام ١٩٧٦ ، ١٩٨٦ ، إذ شهد المجتمع الكويتي انحساراً واضحاً في الوضع الثقافي العام ، ولعل المقارنة بين الفترات الزمنية التي تشهد وجود البرلمان وتلك التي يغيب عنها البرلمان خير مؤشر على تنامي الثقافة وانحسارها . بل يمكن القول إن فترات الانحسار قد أثرت تأثيراً سلبياً بالغاً في المجلد الثقافي العام ، كما يستدل على ذلك من مستوى الكتابة في الصحافة على سبيل المثال .

عالم الفكر

المجتمع الكويتي بعد التحرير وعودة الديمقراطية ممثلة بالانتخابات العامة واستعادة السلطة التشريعية دورها الهام في الترشيع والرقابة على السلطة التنفيذية، شهد تنامياً ملحوظاً في ارتفاع مؤشر الثقافة على صعيد الممارسة الفكرية كما يتبين من خلال الموضوعات التي يطرحها المثقفون والكتاب في الصحافة، والأبحاث التي تقدم للمؤتمرات الأكاديمية، ومعارض الكتب التي شهدت عرض كثير من الكتب التي كانت ممنوعة في السابق، وكذلك الأمر مع المحاضرات العامة والأمسيات الثقافية المتنوعة ومختلف الأنشطة الثقافية المتعددة التي تقيمها جمعيات النفع العام على اختلاف مهامها وتخصصاتها.

لقد أثبت الواقع لفترة ما بعد التحرير أن الديمقراطية والثقافة تمشان حالة تلازم فعلي بملاعة طردية، وأن لا مجال للثقافة الحقيقية أن تظهر وتتطور وترقى كما ونوعاً دون توفر الحريات الفكرية التي تضمنها الديمقراطية من خلال نظام حكم دستوري.

د. عبد الحالك التميمي

لا ثقافة بدون الحرية، والدليل على ارتباط الثقافة بالحرية هو أن المجتمعات التي يتوفر فيها هامش جيد للديمقراطية والحرية يتوفر فيها ثقافي جيد ومبدع، أما المجتمعات التي تسودها الأنظمة الديكتاتورية القمعية فتقتل فيها الثقافة وتضمحل.

لقد انتعشت الثقافة في الكويت لتوفر هامش الحرية قبل الاستقلال ولوجود التجربة الديمقراطية الدستورية بعد الاستقلال. فكانت ولا تزال حرية الصحافة وحرية الرأي قولاً وكتابة، وإقامة المؤسسات الثقافية، وتشجيعها عوامل أساسية في نمو الثقافة وتطويرها وتجديدها.

إن وجود ظاهرة النقد رغم ما يصحبها من تشوه، وبمحدودية الطرح والتسليح أحياناً، ضرورة لأنها تخلق مناخاً يؤسس الحوار في المجتمع ويبنى رأياً يقبل الرأي الآخر.

الديمقراطية ليست نصوصاً دستورية، وليست برلماناً منتخباً فحسب، وإنما هي حركة وعي وإبداع وممارسة مجتمعية تستفيد من النصوص الدستورية والمظلة الديمقراطية للبناء والتطور. إن وجود واستمرار الديمقراطية ضرورة حياتية، وإصلاح سلبياتها يتم من خلالها. إنها تخلق المناخ لنمو الثقافة والإبداع، وأن دور المثقفين التفكير في القضايا الاستراتيجية الأساسية لحاضر ومستقبل مجتمعهم، وليس التنظير السياسي أو التحليل بعيداً عن الواقع.

إن الثقافة لدينا تضعف وتضطرب، وتتجه للتسطيح ريثما لأن التجربة الديمقراطية تتعثر وتخرج عن مضمونها الحقيقي أحياناً وتعود بنا إلى أطروحات متخلفة، هي في الأساس مناقضة للديمقراطية، فهناك الطرح القبلي والطائفي وأصحاب المصالح الخاصة والطرح المتخلف كلها تستغل الديمقراطية وهي غير مقننة بها لأن تطبيق الديمقراطية الحقيقي سينتهي وجودها وتأثيرها السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وهنا يأتي دور المثقفين الحقيقيين لتعميق وتعزيز الممارسة الديمقراطية حتى لا تستغلها قوى التخلف لتضيها عليها.

د. محمد رجب النجار

بداية : الثقافة لا تزدهر إلا في مناخ ديمقراطي . . الثقافة بمعناها الرفيع ، ثقافة الرأي والفكر . . من المؤكد أن مساحة الحرية المتاحة في الكويت - على المستوى الثقافي - هي المساحة الأكبر على مستوى العالم العربي ، منذ عهد الاستقلال حتى الآن . . وليس مجاملة ، أن نعزي ذلك إلى «كم» الديمقراطية السياسية المتاحة . . وانعكاس ذلك ثقافيا . . بدءاً من ثقافة الديوانيات اليومية ، وثقافة المخيمات الانتخابية ، مروراً بالمجالس النيابية المنتخبة ، وانتهاء بالمنجزات الثقافية الرفيعة التي تشرف عليها الدولة ممثلة في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، أو في الجامعة أو في المؤسسات الثقافية الأخرى ، وفي الصحافة ، وفي المهرجانات الثقافية والمتنديات والمؤتمرات التي ترعاها الدولة أو تقيمها جمعيات النفع العام ، أو الروابط الأدبية والاجتماعية والمهنية الأخرى . .

أظن أنه لا توجد قيود تذكر . . إلا ما يمليه العرف الاجتماعي ، والمعتقد الديني والسياسي . ريثا كانت الكويت واحدة من الدول العربية القليلة جداً التي لا تحكم ثقافتها «قوانين الرقابة والمطبوعات» . . أعتقد أن الشعب الكويتي أيضاً - قبل النضط وبعمده - يمتلك حساً ديمقراطياً عالياً ، تجاوبت معه الدولة تجاهها إيجابياً . . تمثل في هذا القدر الهائل من حرية الرأي ، وحرية الفكر والتعبير . .

أعتقد أن هذا السؤال يسجل نقطة إيجابية لصالح الديمقراطية في الكويت . . وبالرغم من ذلك . . فلا يزال هناك حاجة متطاولة في الزيد من الديمقراطية . . لأن الثقافة بمعناها الرفيع وكما قلت لا تزدهر إلا في مناخ ديمقراطي . . . وأعتقد أيضاً أن هذا السؤال يلقي بالكرة في ملعب المثقف الكويتي . . .

يبقى أن أقول ، إنه لا ديمقراطية بالمعنى الحقيقي - خاصة في دول العالم الثالث - دون أن يواكبها مشروع ثقافي حقيقي ، يوجه مساره ويحدد اتجاهها . . . إذا كنا صادقين حقاً في بناء الإنسان وصناعة الأجيال .

د. نورية الرومي

الثقافة في دول العالم الثالث محاصرة حصاراً شديداً ومقيدة بقيود ثقيلة وإن تفاوتت نسب القيود بين وطن وآخر ، وذلك لأن أنظمة الدول السياسية لا تتبع نظام الدولة المؤسسية ولا تحكمها دساتير تحدد علاقة الحاكم بالحكوم . ولهذا كثيراً ما نلاحظ الأهواء السياسية تتقاذفها في قراراتها ، وسياساتها ، وقوانينها أو كما عبر د. أسامة عبد الرحمن في كتابه (المثقفون والبحث عن مسار) أنه في مثل هذه الحالات تظل هذه الدول أو الأنظمة عادة «متأرجحة في غياب قنوات مؤسسية لإدارة مجتمعية حقيقية» .

ومثل هذه الدول لا تعي في الأساس أهمية الثقافة وأهمية دورها في خلق مجتمع متقدم متحضر تزدهر فيه الحضارة ويدع فيه الأدب ، أو الفنان ، أو الكاتب السياسي والاقتصادي والاجتماعي . . إلخ ولأنها تختشاه في الأساس لما يحمل من وحي وإدراك لتخلف نظام الدولة ، من ناحية ، أو لكونه مؤثراً على القاعدة في المجتمع وعركاً لها ضد السلطة أو النظام . فإنها تتبع معه سياسة القمع والقهر والمطاردة الأبديّة امتداداً للسياسة الاستعمارية التي سيطرت على الوطن العربي ردحا من الزمان .

عالم الفكر

ولهذا نرى أن أغلب هذه الدول فتتقد إلى المجالس النيابية التي ينتخب أعضاؤها . . وإن حاولت أن تساير ركب الديمقراطية في العالم فإننا نسمى إلى مجالس الشورى وتعيين الأعضاء لا بانتخابهم .

كما أنها تسمى جاهدة لإرساء مؤسسات ثقافية أو وزارات ثقافية . . باسم الثقافة ولكنها في الحقيقة ثقافة موجهة تبعا للنظام السياسي ، فنجد أن مطبوعاتها تخدع هذا الترجيح السياسي فتكون بذلك عائقا من عوائق الثقافة وليس انفتاحا ثقافيا حقيقيا . كما أن مجموعة من المثقفين قد ساهموا مساهمة كبيرة في انبهار الثقافة ، أو انبهار الحكم المدني المؤسسي ساعد على قيام نظم التسلط .

ولقد شهدت الكويت منذ فجر تاريخها في فبراير عام ١٩٢١ بوادر الديمقراطية عندما عبرت مجموعة من وجهاء رجال الكويت عن موقفها إزاء أسلوب الحكم في البلاد ، ورفضوا ثلاثة أشخاص لحكم الكويت وقتلت عدل أن تختار الأسرة الحاكمة واحدا منهم فاعتل حكم البلاد المغفور له الشيخ أحمد الجابر ، ومن ثم تم تشكيل مجلس الشورى من اثني عشر عضوا من وجهاء البلاد في نفس العام .

وفي سنة ١٩٣٨ تأسس المجلس التشريعي ليشكل مرحلة أخرى في الحياة الديمقراطية في الكويت إلى أن تولى المغفور له الشيخ عبد الله السالم زمام الحكم في الكويت عام ١٩٥٠ فوضع أسس مبدأ الانتخاب في مجالس الإدارات المختلفة وقتلت مثل انتخابات البلدية والمعارف والصحة ، والأوقاف في عام ١٩٥٠ ولكن جميع هذه المجالس لم تدم طويلا لأسباب عديدة . إلى أن تم استقلال الكويت عن الاستعمار البريطاني عام ١٩٦٠ ونقلت الكويت إلى نظام دستوري ، عندما صدر دستور الكويت بعد إقراره من المجلس التأسيسي في نوفمبر ١٩٦٢ الذي نظم علاقة الحاكم بالمحكوم بصورة واضحة ، وبعد المجلس التأسيسي الذي وضع بنود الدستور الكويتي في عام واحد دعيت الجموع الشعبية للمرشح والانتخاب لأول مجلس نيابي بعد المجلس التأسيسي مباشرة وتتابعت المجالس في دورات نيابية متعاقبة ، فدخل أبناء المجتمع في المشاركة السياسية ، ودخلت الكويت بأسرها عهد الانفتاح السياسي ، والإعلامي والاقتصادي والثقافي بإصدار الصحف والمجلات ، ونظم نشاط الجمعيات والأندية الثقافية وشهدت البلاد في عهده حركة ثقافية متميزة . وتشكلت جبهة المعارضة السياسية بوضوح وإن برزت بأوجه عديدة ، بينما كانت بلديتها الأولى تتمخض تحت السطح فالديمقراطية قد جعلتها تسفر عن وجهها على سطح الحياة النيابية . ولأن الديمقراطية لا تتجزأ فالظروف التي مرت بها هذه المجالس بعد وفاة الشيخ عبد الله السالم كانت متشابهة إذ شهدت موجات صدامية فقد حل المجلس البلدي عام ١٩٦٦ واستقال ثمانية أعضاء من مجلس الأمة في نفس العام وحل مجلس الأمة للمرة الأولى ١٩٧٦ ، وعادت الحياة النيابية مرة أخرى عمل المجلس نفسه ثانية في عام ١٩٨٦ وعاد بعد عزو الكويت وتجريها من برائن النظام العراقي الغاشم عليها في عام ١٩٩٢ . هذا الجانب السياسي للديمقراطية قد أفرز مجموعات في داخل المجتمع على شكل تكتلات أو فئات أو أحزاب سياسية وإن امتزجت بأستار وهمية أو تقنعت بأقنعة غير حقيقية فإنها قد لعبت جميعها بشكل أو بآخر دورا في مجرى الأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعلمية ، وبمعنى أوسع فقد أثرت في الثقافة وبالوجه الحضاري في الكويت فظهر الوجه الآخر السلمي لها ، حيث أظهرت الديمقراطية على سبيل المثال مجموعات وتيارات تمثل التخلف في أغلب أطروحاتها وتحاول أن تجمد الكويت لتصور سحيقة . وهذه تمثل انتكاسة حقيقية للوجه الحضاري لدولة الكويت

وهي تشرف على مشارف القرن الواحد والعشرين ، ومنها أيضا وصول مجموعة من النواب إلى مقاعد المجالس النيابية ، خير مؤهلين علميا أو ثقافيا ، أو قد يحملون أفكارا تمثل أطروحات لا تتناسب مع هذا العصر . ويشرعون القوانين لمستقبل البلاد ، وتعليم الأجيال . . وثقافة أبناء المجتمع في حاضروهم ومستقبلهم من وجهة نظر ضيقة ، ومن منطلقات لمفاهيم تعليمية وثقافية أكل الدهر عليها وشرب قد تجاوزتها الأمم المتحضرة العربية ، والإسلامية ، والأجنبية منذ سنوات طويلة ، خاصة عندما يعمد إلى الخلط بين مفاهيم الدين والسياسة والعلوم والثقافة . وأزمة الديمقراطية ليست في الكويت بل في جميع أرجاء الوطن العربي كما عبر أغلب الكتاب العرب عن ذلك النزوح الذي شكل ظاهرة لافتة للنظر من أهل الريف إلى المدن في شمال إفريقيا أو الشام ونزوح البدو إلى المدن في منطقة الخليج والجزيرة العربية فهدد النزوح الشديد المجتمع المدني في الوطن العربي وشكل إشكالية له ، إذ بدأ يتخلف بسبب المفاهيم البدوية والقبلية التي استغلت الدين والقبيلة لتحقيق المفاهيم المترسخة لديهم . . ولهذا تشهد هذه الجماعات في الكويت تحالفا واضحا بين عناصر التيارات الدينية والعناصر القبلية في داخل البرلمان الكويتي لتحقيق طموحاتهم وأطروحاتهم ، ومن المؤسف أن هذا المد المتخلف ينشط على قلة تعداده مقابل المد الليبرالي المتفتح على عوالم ثقافية واسعة في العالم ، نتيجة لسلبية المثقف النخبوي في المجتمع الكويتي وعدم تنظيم صفوفه وجمع وحدة قواعده ، كما أسلفنا في بداية حديثنا عنه . ولهذا فإننا نستطيع القول إنهم قد استطاعوا أن يشلوا الديمقراطية فنحن نعيش الآن ردة الديمقراطية وانتكاساتها .

وليد الزحبيب

لا ديمقراطية حقيقية بلا ثقافة ، ولا ثقافة متقدمة دون حرية تعبير ، فالديمقراطية قيمة إنسانية ونظام وأسلوب حياة حضاري يمنح الأمان النفسي والثقة والاستقرار وهي أمور مهمة للإبداع الإنساني . .

إن الرخاء والاستقرار وأجواء الحرية والديمقراطية والسلام تعتبر مناخاً وربة صالحة لانتعاش وتمو وانتشار الثقافة ، بعكس الثقافة التي ينتجها النظام الدكتاتوري ، والتي تعتبر ثقافة قمع وتكميم أفواه عديمة الأفق . فالديمقراطية تعمق الحوار دون خوف أو قلق وتغني تبادل الآراء وتعمم مساحة من التصالح الروحي مع النفس البشرية ، وتضع أساسا صحيحا لتعليم ينمي العقول ، ويحفز الرقابة السياسية ويشر الكتاب وتندلق المعلومات ، ويرقى السلوك البشري ويتسع الخيال والتأمل . . إلخ ، وهناك العديد من الشواهد التاريخية مثل المجتمع اليوناني القديم ، ففي أجواء السلام والاستقرار تقدم العلوم ويسود التفاؤل بالمستقبل ، بعكس أجواء الحروب والقلق وعدم الاستقرار .

والدكتاتورية تعمم طرازا الثقافي والأخلاقي والجمالي على المجتمع مما يجد من تطور المجتمع ويمجد مساحة إبداعه ومبادراته ، فأجل اللوحات التشكيلية في ظل النظام العراقي هي التي تصور صدام بملامح القوة والبطولة والقروسية . . وأقبح الأشعار تلك التي تصور الفلاح العراقي وهو يحصد القمح في ظل السلام والديمقراطية أو التي تدين الحروب .

والديمقراطية تعني تطور مشروع الدولة وسيادة المؤسسات والقانون مما يرفع من ثقافة المجتمع

عالم الفكر

ومحفرة، فالمجتمعات المتخلفة ثقافياً وحضارياً هي التي تسودها الفوضى ويفغب النظام والقانون وتنتهك فيها الحريات .

ولا ثقافة رفيعة ومتقدمة في ظل سيادة العلاقات القبلية والعشائرية والطائفية، فسي ظل المؤسسة وتطور جهاز الدولة تتطور العقول وأساليب العلاقات بين البشر وتزداد الإنتاجية وقيمة العمل ويكتسب الإنسان ثقافة حقوقية وأخلاقية وحضارية ويتطور السلوك .

ورغم أن للفنون والآداب بالذات قوانينها المستقلة نسبياً عن تطور المجتمعات، ولا يمكن تبسيط التطور الطردي بين المجتمع والفن، إلا أن الأجواء الديمقراطية لها تأثيرها الحاسم على الإنسان، وتقدم الثقافة سببه «نشاط إنساني هادف» .

وفي الكويت تزايج الرخاء بالاستقرار والديمقراطية خاصة في الستينيات، إضافة إلى الأوضاع العربية الثفافية، بعد استقلال معظم الدول العربية والانطلاق في مرحلة البناء وتأكيده الهوية الثقافية .

فقد شهد المجتمع الكويتي تطوراً كبيراً في الستينيات مقارنة بالعقدين اللذين يسبقانه، فأجواء الرخاء والديمقراطية أنتجا صحفاً ومجلات كانت مناسخاً إيجابياً للحوار وانتشار الأدب، وأنتجا جميعات النفع العام وهي المنظمات الاجتماعية التي تنظم سلوك وروية الإنسان وعلاقته مع الجماعة من ناحية وتحفز الإبداع وترفع الوعي من نواح أخرى، إضافة إلى زيادة عدد المتعلمين، فسي تلك الأجواء - كما السحر - كل شيء قفز إلى الأمام وتطور. . الفن والرياضة والأدب، وسادت الأجواء الإبداعية والإنسانية .

وقد يكون أوضح مثال هو مثال المسرح المتطور في ذلك الوقت، فمثلاً مسرحية «عشت وشفت» على بساطتها كانت نموذجاً لمنولوج المجتمع وصراعه مع نفسه من أجل التقدم وانتصار القيم الجديدة مثل سفور المرأة وخروجها للعمل على القيم البالية المتخلفة. . ومسرحية «الكويت سنة ٢٠٠٠» كانت تأملاً عميقاً وفلسفياً لمستقبل الثروة النفطية ومستقبل التنمية بعد نضوبه، رغم أن المسرحية طرحته بأسلوب ساذج وغير علمي .

وفي فترات غياب الديمقراطية تراجعت الإبداعات واختفت المبادرات وانزوت القوى الحية التي لها مصلحة في تقدم الثقافة والمجتمع وملاأت قوى التخلف الفراغ ونشطت في هذا المناخ .

فلو أخذنا مثال الأغنية نجد أن الأغنية الكويتية المتطورة نسبياً في ذلك الوقت، حلت مكانها الأغنية اليمنية وسادت حتى ظنت الأجيال الشابة أنها أغنية كويتية أصيلة، وبدأت الرياضة بالانحدار والمسرح بالانحطاط. . . الخ .

هذا لا يعني أن الديمقراطية بلا شوائب، ولكن حتى تتكرس التجربة يجب أن تمر بشوائب التطور التاريخي، فالكويت ستأخذ وقتاً أطول طالما كان تطبيق القانون غير عادل، والتعامل مع الديمقراطية يظل برية .

إن ما يعانيه المجتمع مثلاً من فواجع الحوادث المرورية سببه ضعف تطبيق القانون وعدم عدالته وسيادة العلاقات القبلية والعائلية والطائفية على حساب الدولة والمؤسسة، فالثقافة أبطأ بكثير من التنظيم، لكنها أكثر رسوخاً وتأثيراً في النظام .

٣- الثقافة والتعليم

د. أحمد البغدادي

للمؤسسات التعليمية دور هام في تنمية الثقافة في المجتمع الكويتي، وقد كان للتعليم الرسمي دور بارز وهام في تنمية الثقافة القومية من خلال المناهج التعليمية المختلفة خاصة في المواد الاجتماعية مثل التاريخ والجغرافيا والتربية الوطنية، ويمكن أن يضاف إلى ذلك مادة اللغة العربية. ولقد كان لرواد الثقافة القومية دور فعال في تغذية المناهج التعليمية بما يحتاجه الطفل والشباب من مفاهيم وقيم تتصل بالعربية والقومية العربية من خلال التركيز على الموضوعات التي تتعلق بالعالم العربي والحضارة العربية، دون تجاهل لقيم ومفاهيم الحضارة الغربية والتاريخ الإنساني.

إن جيل المثقفين الكويتيين الحالي ليس سوى حصاد النظام التعليمي الرسمي الذي قام بتدهيم من النظام السياسي وبمساعدة جيل عربي تربى على القيم العنصرية. لذلك يمكن القول إن الثقافة التي سادت المجتمع الكويتي منذ الخمسينات حتى الآن تتمثل في نمط ثقافي محدد هو الثقافة القومية بوجهها العربي. لقد كان نظام التعليم السائد يوفر الدافع للاستزادة الثقافية بشكل عام بسبب الطبيعة الشمولية وإيجاد المناهج التعليم. لقد كانت المؤسسات التعليمية وسيلة أساسية من وسائل الثقافة.

من الأمثلة الهامة الدالة على دور التعليم في نشر الثقافة قضية الصراع العربي - الصهيوني. لقد كانت المناهج المدرسية زاخرة بالعديد من الموضوعات التي توفر للطالب المدرسي ثقافة عامة ذات مستوى معلوماتي جيد حول العدو الصهيوني في مناهج التاريخ والتربية الوطنية. بل يمكن القول إن المناهج التعليمية قد أسست انتقاءً عروبياً لدى الطلبة من خلال الإحساس بأهمية الانتماء إلى الأمة العربية. وإذا ماقرن هذا الموضوع مع ما هو حاصل الآن في المناهج التعليمية لوجدنا أن الطلاب بشكل عام غير «متقنين» في هذا الموضوع الهام، خاصة مع تبني نظام المقررات الذي يقوم على مبدأ تجزئة المعارف والعلوم.

مثال آخر يتصل باللغة العربية وعلومها حيث تلاحظ الشمولية، بمعنى أن اللغة العربية كانت تدريس باعتبارها كلا متكامل من لفظ وإملاء ونحو وبلاغة ونقد، وكان يتم اختيار النصوص الشعرية والأدبية لكبار الشعراء والأدباء، إضافة إلى واجبات حفظ ذاك الشعر وتلك النصوص بما يساعد الطالب على حيازة ملكة اللفظ السليم وفهم معاني الألفاظ. وكل هذا غير متيسر الآن حيث التمييز بين مختلف الدروس التي يتلقاها الطالب بصورة مجزأة غير متكاملة.

نظام التعليم الحالي غير قادر على الاستمرار في بناء الكيان الثقافي للطالب المدرسي بسبب جملة من الظروف الموضوعية منها وضع مجتمع الرفاه الذي يجعل السيارة أهم من القراءة وتعدد وسائل إصدار المعرفة كالتلفزيون والفيديو وغير ذلك مما يؤدي إلى تشتت المعرفة والثقافة بما يجعلها صعبة الترتيب فضلاً عن طغيان طابع اللهو عليها.

إن ظاهرة تشتت المعرفة الحاصل حالياً في مناهج التعليم إضافة إلى ضعفها البنيوي كما ونوعها من

عالم الفكر

أسباب ضعف التكوين الثقافي لدى طلبة المدارس، دون إنكار أو تجاهل لجملة من الأسباب الموضوعية الأخرى ذات الاتصال بالمجتمع ونوعية الحياة الجليدية في مجتمع الرفاه. فالعلاقة بين الثقافة والتعليم علاقة طردية، وبقدر ماتكون المناهج التعليمية جادة وعميقة بقدر ماتكون الثقافة كذلك أيضاً.

د. عبد الملك التميمي

في بدايات التعليم الحديث في الكويت كانت النخبة المتعلمة هي النخبة المثقفة، وبعد انتشار التعليم وتعميمه تحول من نوعي إلى كمي، فضعفت الثقافة في التعليم أو المصاحبة له تدريجياً، وأصبح في الإمكان فرز نخبة مثقفة محدودة العدد من وسط هذا العدد الكبير من المتعلمين وأنصاف المتعلمين. ويعتقد البعض أنه نتيجة انتشار التعليم وبجانيته وما وافق ذلك من تطورات ذات علاقة بعائدات النفط وتحول المجتمع إلى مجتمع استهلاكي قد ساعد على نمو وانتشار الثقافة بينا يرى آخرون عكس ذلك. لاشك أنه كان للتعليم في مرحلة من مراحله تأثير أساسي في تكوين النخبة المثقفة، لأن التعليم الحديث في المنطقة بدأ جيداً. لقد كانت الكتب المدرسية في الأربعينات والخمسينات والستينات تجمع بين المعرفة والثقافة العامة، وكذلك كان المعلم، وكانت الومضات الثقافية في كتب التاريخ واللغة العربية على سبيل المثال ذات مستوى ثقافي جيد. أما اليوم فيقوم التعليم على الكم المعرفي والتجزئة الثقافية، ولأن الثقافة مسطحة لا يتنوع التلاميذ شعراً وقيماً، ولا يستفيدون من تدريس اللغة العربية كما ينبغي، إن التقدم في العالم يفرض تقدم التعليم ولكننا نسير عكس القاعدة، كلما يتقدم بنا الزمن يتخلف لدينا التعليم. التعليم اليوم يخرج لنا موظفين حتى المعلمين ثقافتهم والمعرفة لديهم ضعيفة فكيف يكون لدينا تعليم متطور وهذا هو الحال؟

إن التعليم من أهم المجالات التي يكتسب الناشئة من خلاله المعرفة والثقافة، وإذا اقتصر الأمر على الجانب المعرفي العلمي دون الثقافة فإن ذلك يعني القضاء على الثقافة في الحاضر والمستقبل. وحول تفسير ظاهرة انتزاع الثقافة من التعليم فيختلف فيها الكثيرون، فالبعض يرى أنها مؤامرة على الثقافة لما للثقافة من تأثير كبير في عملية التغير والتحول والبناء الحقيقي، والبعض الآخر يرى أنها بسبب الثروة في المجتمع النفطية وما أدت إليه من خلق المجتمع المادي والاستهلاكي فتحول اهتمام الناس بعيداً عن الثقافة. وفريق ثالث يرى أن ذلك يعود إلى التدهور في الأوضاع العربية العامة وظهور ثقافة متخلفة بدلية خلال الربع قرن الأخير، ونتيجة لذلك كله ضعفت الثقافة وغاب النقد، ويخدع الكثيرون بأن هناك ثقافة حقيقية في الوقت الذي تتجه فيه الثقافة إلى التسطيح والكم والمعالجات المباشرة.

د. محمد رجب النجار

من المعروف أن التعليم في العالم العربي، كان توأم الثقافة وتسميمها في المناهج التعليمية، في النصف الأول من هذا القرن. . .

ولذلك كانت الوزارات المشرفة على التعليم تسمى «وزارة المعارف العمومية» والمعارف هنا مصطلح مرادف للثقافة بمعناها العام والخاص (الأنثروبولوجي والرفيع، ثقافة الصفوة والمجموع معاً) أما في النصف الثاني من هذا القرن . . فقد اختلف الأمر . . بعد أن هيمنت «الحكومات الثورية» العربية على مقدرات التعليم في الوطن العربي، فقد تغير الاسم مرة إلى وزارة التربية، ومرة إلى وزارة التعليم، ومرة إلى وزارة التربية والتعليم . . لم يكن الأمر مجرد تغيير اسم، ولكنه كان تغييراً جذرياً في فلسفة التعليم ذاته . . لقد بات يهدف إلى «تنميط» الأجيال، وظيفياً ومياسياً وثقافياً، من منظور واحد فقط، هو السلطة السياسية . . ووسيلتهم إلى ذلك . ثقافة الجواب لا ثقافة السؤال، أعني أصبحت المناهج التعليمية تقوم على التلقين والحشو والخضوع وتغييب العقل، وهنا تكمن الكارثة، ويكمن مغزى السؤال المطروح في رأيي . لم يعد التعليم يهدف إلى التنوير . . كما كان الحال عليه في بدايات هذا القرن . . بل يهدف إلى «التثوير» بمعنى تحريض أجيال خاضعة لهذه الحكومات الثورية المزعومة . . وما بين التنوير والتثوير اختفت الثقافة بمعناها الحقيقي من المناهج والمقررات الدراسية، لا على مستوى التعليم العام فحسب، بل على مستوى التعليم العالي أيضاً .

أصل من خلال هذه المقدمة إلى أمرين :

إن مناهج التعليم بالمعنى السابق قد انتقلت إلى الكويت، بقضها وقضيضها إبان نهوض الحركة التعليمية في الستينات . . جاءت المقررات والكتب ومعها المدرسون أيضاً . . وبعد أن كانت الجهة المشرفة على التعليم هي «دائرة المعارف» أصبحت وزارة التربية أو التعليم . . وكان التاريخ يعيد نفسه . . وأصبح المفهوم السائد تخريج «موظفين» واختفت ثقافة السؤال وحل محلها ثقافة الجواب . . وهي ثقافة عاذاها التلقين والتنميط . . ثقافة «معلبة» لا تعني برعاية المهوبة، أو بتثقيف العقل وتنويره، فكانت النتيجة أن كثر المتعلمون وقُلَّ المثقفون . . أو بالأحرى المبدعون .

ويدلّ من أن يكون التعليم أداة للثقافة، والثقافة نافذة على التعليم، بات كلاهما على قطعية مع الآخر . . ولا حلّ إلا في التصالح بينهما، على أن تكون الأولوية والأفضلية والأكمالية للثقافة الأسئلة «الحرة» لا ثقافة الأجوبة الجاهزة أو المعلبة فالثقافة الحق ضد التنميط والانغلاق والتفوق أو الانكفاء على الذات . إذن يجب أن نعيد النظر . .

٥. ثورية الرومي

لقد أدركت الكويت أهمية التعليم عندما هجرت مرحلة التعليم الأهلي (المطوع) الكتائب إلى التعليم الحكومي المنظم بمناهجه وأساتذته المتخصصين ولم تكتف بالتعليم الابتدائي أو الثانوي . . فحسب بل استكملت مراحل التعليم الجامعي لأبنائها في الجامعات العربية مثل مصر والعراق وغيرها فشكل هذا الجيل (جيل الرواد) مرحلة تأسيسية لأجيال التعليم في البلاد فيما بعد . وبعد فترة قاربت من الخمسينيات أعطيت المرأة حقها الطبيعي في التعليم في داخل الكويت إلى أن جاء عهد الشيخ عبدالله

عالم الفكر

السالم الصباح ، وبناء على نصوص الدستور الكويتي التي كفلت للمواطن حق التعليم والثقافة فقد وضعت الدولة خططها للثقافة الشاملة في البلاد فيما بعد . ثم تلتها مجموعة من الخطط المشابهة من مواقع أخرى في مؤسسات الدولة كجامعة الكويت مثلا والمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وغيرها أو جمعيات النفع العام . ولعب مجموعة من المهتمين بالثقافة من أبناء الكويت دورا بارزا في هذا المجال . . ونذكر من هؤلاء على سبيل لمثال لا الحصر . الأستاذ المرحوم عبدالعزيز حسين الذي حرص من مواقع عديدة تقلدها في الدولة أن يرسي قواعد الثقافة والتنمية في الدولة من خلال خطط خمسية شاملة . . ومحاولة جادة لتنفيذ هذه الخطط المضنية في سنوات طويلة أصبح في أذهان الناس مرادفا للثقافة والتنوير في البلاد . ومن المهم أن تفكر في مشاريع الثقافة وخططها ، ليس من خطط سابقة فحسب ، فعند عمل الركيزة الأساسية لانتقالات الثقافة في الكويت لماضيها وحضارها من المتترض أن تتجاوز ذلك لتركز على الخطط والدراسات المستقبلية لمستقبل الثقافة في البلاد وربطها بحركة الثقافة العربية ونهرياتها الثقافية العالمية وتطورها .

وقد ارتبط التعليم بالتربية في خطط الدولة للتعليم بمراحله المختلفة . ونظرة في الخطط الخاصة به لديها وحديثا العام منه والجامعي نرى مجموعة من الملاحظات من أهمها :

أولا : ان التعليم في الكويت في كل مساراته واتجاهاته يلتقي مع دول الخليج العربي أو في الوطن العربي في تقليده وأسلوبه ومناهجه ، وكتبه ومن ثم مخرجاته .

ثانيا : ان المبالغ الضخمة التي تصرف عليه لا توازي أهدافه وفلسفته ، ومخرجاته .

ثالثا : انه على الرغم من الفترة الزمنية الطويلة لوجود التعليم إلا أن نسبة الأمية لا تزال مرتفعة جدا في المجتمع إلى نسبة المتعلمين .

رابعا : ان مخرجات التعليم العام ، والجامعي أيضا تدور في فلك التلقين فالأستاذ يمثل جهاز إرسال للطلاب والثاني بدوره يشكل جهاز استقبال ، ولهذا فإن الممارسة التعليمية داخل المؤسسة العلمية تكاد تكون ممارسة دكتاتورية ، لأن التلميذ لم يشارك داخل المؤسسة التعليمية ولا حتى في الجامعة ولم يأخذ دوره الحقيقي .

خامسا : لهذا فإن التعليم لاهلاقة له بالديمقراطية الحقيقية من ناحية ، ولكنه قد يخرج متعلما أو موظفا للدولة لا أن يخلق مفكقا حقيقيا إلا في النادر . لأن التعليم لا علاقة له بالواقع ، فهو مجرد آلية لتخريج المتعلمين أو الموظفين ، وجملة إصدار أو تأهيل المعلم مثلا قد انخفض مستواها فأصبح ينقذ إلى أساسيات التعليم ، فكيف يمكن أن يمثل عنصرا لنقل الثقافة للطلاب ؟

سادسا : ان أغلب الخريجين من النادر أن نجد تميزهم وفعاليتهم ونشاطاتهم في خدمة المجتمع ، أو أن نجد شخصية قيادية في المجتمع ، أو مبدعا أو مفكرا ، أو فنانا في إبداعاته الكتابية . . الخ .

سابعا : ان خطورة ما ذكر تظهر بصورة أوضح في المراحل الأولى للتعليم عند الطفل فالتنازع وأسلوب التدريس فيها ، أو من يقوم بتدريسها يحتاج إلى متخصصين من حملة الشهادات العليا والثقافات

الواسعة والأسلوب المتطور الحديث لنقل المعلومة له، وتكوين ثقافته. ولهذا لابد من تشكيل لجان متخصصة يكون من بينها علماء الاجتماع، والتربية، وعلم النفس مع المتخصصين الآخرين في مجال الكتابة لمناهج الطفل، لأن من يدرس أو يكتب أو يضع منهجاً للطفل إن كان جاهلاً فإنه يخلق أطفالاً جهلاء، وإن كان متميزاً يزرع بذرة التفوق والإبداع عند الطفل.

وليد الرقيب

لا يمكن الحديث عن الثقافة دون الحديث عن التعليم، فالتعليم هو القاعدة وهو أساس البناء الثقافي في المجتمع.

وكما كان التعليم متطوراً في أساليبه ومنهجه، كلما وضع أساساً صالحاً لثقافة الإنسان واتسع مداركه وأدواته في التعليم واكتساب المهارات والوعي الفكري..

والتعليم النظامي في الكويت الذي ناضل من أجله رواد التنوير وضع أساساً صالحاً لشكل الدولة الحديث، كما أن دخول المرأة إلى ميدان التعليم ساهم في وضع أساس لثقافة متقدمة نسبياً، وعندما جاء النقط ففز بعملية التعليم ففزات كبيرة على المستوى الأفقي والرأسي، وساهمت مجانية التعليم والإزامية في المراحل الأولى في التطور التعليمي والثقافي بمتوالية هندسية، ساهمك عن مناخ الديمقراطية، وسيظل التعليم في الكويت الأساس الثقافي للمجتمع. ولكن بأي اتجاه وبأي إيقاع؟

في بداية النهضة التعليمية في الكويت وخاصة مرحلة الستينيات كان المنهج الدراسي يحرص على الاستكشاف ويضع أساساً سليماً لثقافة الإنسان فأسلوب تعليم القراءة والكتابة الذي يعتمد على التدريب والتكرس للقراءة والكتابة بكثافة أنتج مواطنين يستطيعون التعبير عن أنفسهم ومطالبهم الحياتية، ويتجهون إلى الكتاب والجريدة للمعرفة بكل يسر، كما كان التعليم يضغط بمسؤولية البناء الفكري للإنسان وبالتالي النهضة والبناء، عندما كانت على سبيل المثال نظرية نيوتن التي تقول إن المادة لا تقنى ولا تستحدث من عدم، ونظرية داروين في النشوء والانقضاء، وغيرهما من النظريات العلمية التي تنمي عقول الأطفال والشباب وتثير لديهم حس الاستكشاف والبحث غير ممنوعة، كما لم تكن كتب التاريخ تخفي بعض الحقائق مما يخلق مواطنين مشوشاً فكرياً وقاصراً معرفياً..

وكل ذلك التخلف في مناهج الدراسة يسبب تخلفاً في مجمل عملية التعليم ومؤسساته مما يترتب عليه بناء ثقافي هزيل أو مغدوط أو سلمي، فالطالب الضعيف يصبح مدرساً ضعيفاً ينتج طالباً أضعف وهكذا..

وحتى يعود التعليم أساساً صالحاً لإنسان مثقف في الكويت يجب البدء في المنهج الدراسي، والاستناد إلى أساليب العصر وتقنياته، وتغيير الرؤية التعليمية التقليدية، وإضافة حصص للمسرح والمتحف والفن التشكيلي وغيرها.. واستنهاض المواهب، والاهتمام بالتفوقين ورعايتهم بشكل خاص وعدم الحرف والجزم من الفكرة والمعلومة، فأساس التعليم هو التفكير والتدريب.

٤- الثقافة والإعلام

٥. أحمد البغدادي

من وزارة الإعلام الكويتية انطلقت أولى خطوات الثقافة العامة من خلال مجلة «العربي» هذه المجلة التي هدفت أساساً إلى خلق حالة التواصل الثقافي بين الكويت مجتمعاً ودولة وبقية أرجاء العالم العربي. لقد كانت العربي ولا تزال وستظل نبعاً للثقافة يسعى إليه لإزواء ظلماً المعش الثقافي. وإلى جانب ذلك يوجد العديد من المجالات الثقافية العامة والتخصصية مثل مجلة «الكويت» وإصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: «عالم المعرفة» وسلسلة «المسرح العالمي» و«الثقافة العالمية» و«عالم الفكر» وجميعها يوفر قدراً هائلاً من الثقافة المعرفية التي يحتاجها المختص ويجعل الشارع على حد سواء.

من الأعراف التي تمارس في دول العالم الثالث أن الإعلام الرسمي ليس سوى أداة دعائية لتجميل النظام السياسي. ولكن الكويت تمكنت من تجاهل هذا الأسلوب في العمل الإعلامي. بل إنها كانت فريدة في دعوها لحمل راية الثقافة العربية دون أي اهتمام بقضية تجميل النظام السياسي. واعتمدت على حقيقة أن قيام دولة الكويت بهذا الدور الثقافي الهام من خلال نشر هذه الثقافة الوطنية والعربية والعالمية في أجزاء العالم العربي، ليحصل المواطن العربي من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب وأبنا يكون على مطبوعات ثقافية يسعر زهيد، خير وأفضل أسلوب لتعريف أبناء الوطن العربي بالدور الثقافي الجاد لدولة الكويت.

من الجوانب الإيجابية للدور الثقافي للإعلام وجود المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب والذي يعد مركز إشعاع ثقافي في العالم العربي بما يصدره من مطبوعات ثقافية عامة ومتخصصة، وبما يعقد من ندوات فكرية، ومهرجانات ثقافية حيث يعد مهرجان القرين الثقافي خطوة ثابتة وراسخة لنشر الثقافة بمختلف أنواعها الفنية والفكرية.

من الجوانب السلبية في الدور الثقافي للإعلام ما تمارسه وزارة الإعلام من رقابة ثقافية على الكتب والمجلات والدوريات العلمية الأكاديمية، لأسباب سياسية في المقام الأول، وبما يتنافى مع الدور الثقافي الهام الذي تضطلع به الوزارة. فهذا الأسلوب الرقابي لا يتفق ومفاهيم الدولة الدستورية الضامنة للحريات الفكرية. فالرقابة على المطبوعات لأسباب سياسة هدم لركن أساسي من أركان البناء الثقافي في المجتمع وهو الحرية في القراءة والأطلاع.

لقد كان لوسائل الإعلام الرسمي - المسموع والمرئي - دور هام في إشاعة الثقافة العامة في المجتمع من خلال البرامج الثقافية التي تطرح كثيراً من القضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية للنقاش العام مع أهل الاختصاص، مثل برنامج قضايا وودود، وتوجد بعض البرامج المرئية التي اختفت الآن من الشاشة الفضية. ولعل برنامج «أعرف عدوك» من البرامج الثقافية الهامة التي كونت المعرفة الثقافية الخاصة

بالعدو الصهيوني. كما تضم البرامج الإذاعية العديد من البرامج الثقافية خاصة الأدبية. وإن كان يلاحظ تقلص الدور الثقافي للتلفاز في هذا المجال.

إن دور الإعلام في نشر الثقافة الجماهيرية المتصلة بالمعرفة يتميز بإيجابية قل نظيرها في دول العالم الثالث. وإن كان دور الإعلام في مجال ثقافة الكتاب والمجلة أفضل منه نوعاً وكما عنه في مجال البرامج الإذاعية والتلفزة، وهذا يقلص من مساحة الثقافة الجماهيرية، فالشعب عادة لا يقبل على القراءة قدر إقباله على المشاهدة أو الاستماع حيث الاسترخاء الجسدي والذهني، ويقدر زيادة مساحة البرامج الثقافية تزداد جرعة الثقافة الجماهيرية.

إن تثقيف الجماهير عبء تقوم به وسائل الإعلام العامة والخاصة، ويمكن القول إن الإعلام في الكويت والذي تسيطر عليه الدولة من خلال وزارة الإعلام، يمارس دوراً رائداً وهاماً على الصعيد العام وبشكل إيجابي.

٥. مبدأ المالك التجميعي

لقد تطورت وسائل الاتصال الجماهيري بسرعة، وساهمت في حدوث تحول في طبيعة الوظائف التي تقوم بها وسائل الإعلام ولا سيما التلفزيون والإذاعة والصحافة. وتلعب وسائل الاتصال الجماهيري دوراً مهماً في تشكيل الرأي العام في المجتمع حول القضايا المطروحة المتعلقة بالأوضاع المحلية أو غيرها.

وكون أغلب وسائل الإعلام حكومية ورسمية فإن التوجيه الحكومي قائم للتأثير على الرأي العام بصورة مباشرة أو غير مباشرة أما عن علاقة الثقافة بالإعلام فهي مهمة فإذا كانت الوسائل الإعلامية والقائمون عليها مدركين لأهمية الثقافة في حياة المجتمع ومستقبله فإنها يمكن أن تقدم زاداً ثقافياً نوعياً ومهماً عبر وسائل الإعلام المقروءة والمسموعة والمرئية، أما إذا لم يكن هناك وعي بأهمية الثقافة في حياتنا وبخاصة لدى القائمين على الإعلام فلن يكون دور الإعلام إلا دوراً إصلياً، وتقديم ثقافة هشّة وضحلة أو ثقافة متخلفة، أو تجنيد وسائل الإعلام لتبرير سياسة الحكومة في المجالات المختلفة ويبدو لنا أنه ليست هناك خطة واضحة للإعلام في الكويت تحظى الثقافة فيها بقدر جيد من الاهتمام، وما يصل للناس من ومضات ثقافية بين الحين والآخر هي نتيجة جهود فردية أو عفوية جاءت بها المناسبات الثقافية وليست نتيجة تخطيط مسبق. أما الصحافة التي يفترض أن أغلبها مملوك لأناس من الشعب. وليست حكومية فكتابها يتوزعون بين الكتاب الجادين والمتقنين وهم قلة، وبين كم هائل من الأطروحات التي لها أهداف سياسية وحزبية.

إن على الإعلام مهات يتبنى أن يضطلع بها منها:

١- خدمة أهداف التنمية الشاملة في المجتمع.

٢- إعطاء الثقافة أهمية في وسائل الإعلام.

٣- خلق رأي عام حول الأهداف المجتمعية بصدق وشفافية .

٤- تعزيز حرية الرأي قولاً وكتابة للمجاد والمهادف من الإنتاج الثقافي .

٥- محمد رجب النجار

إذا كان المقصود بالإعلام هنا وزارة الإعلام، فأعتقد أنها مع الثقافة لا غنى الثقافة . . وإذا كان ثمة تفصيل، فأعتقد أنه يكمن في سلبية المثقف الكويتي . . بلا غضب . ولا مجاملة . . لننظر في المؤسسات التابعة للوزارة: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلس متفتح لكل الكتاب العرب، بغير حدود أو قيود . . إصداراته تشهد له: مجلة عالم الفكر نفسها التي تقيم هذا الحوار الحر . . مجلة الثقافة العالمية . . سلسلة عالم المعرفة . . سلسلة المسرح العالمي . . كلها هدية الكويت الثقافية إلى العالم العربي والدولي التي لا يتنازع أو في قيمتها الثقافية أو في وظيفتها للمعرفة أحد . . لننظر أيضاً في دور هذا المجلس في الحفاظ على الثقافة الوطنية، أو في دوره في رعاية الفنون والمتاحف الخ . . الخ . . كلها «منافذ» ثقافية رفيعة، جادة . . مشرعة للجميع، من كويتيين وغير كويتيين، بغير قيود أو سدود . . كما نعرف .

لننظر أيضاً في مجلة العربي، التي تصدرها وزارة الإعلام . . منذ الاستقلال حتى اليوم، هي - بحق - سفير الكويت الثقافي لدى دول العالم . . هذه حقائق وليست دعاية مدفوعة الأجر لوزارة الإعلام لأن سلباتها الحقيقية، من وجهة نظري تكمن في إشرافها على أخطر جهاز إعلامي في الدولة . . هو الإذاعة والتلفزيون . . وبحكم إقامتي الطويلة في الكويت، أشهد أن دور الإذاعة والتلفزيون في الكويت في الستينات والسبعينات، كان على المستوى الثقافي أعظم منه الآن مرآت ومرآت . . ربما لأنها كانت سنوات التكوين، سنوات الحلم . . سنوات تحقيق الذات . . وطنياً وقومياً . . أما الآن، وبرغم تعدد القنوات الإذاعية والتلفزيونية . . فإن مساحة البرامج الثقافية محدودة، بل تكاد تكون معدومة، على خارطة البرامج الدورية . . وأعتقد أنه لا خلاف - بل لا تناقض - بين الإعلام والثقافة الرفيعة . . فلماذا عجز الإعلام المرئي والمسموع على الارتقاء بذاته على نحو ما فعل الإعلام المكتوب، وكلاهما هنا - في ضوء المؤسسات الحكومية المنتجة للثقافة والإعلام - يوضع لجهة حكومية واحدة هي وزارة الإعلام! ! أعتقد أن الأمر هنا يعود بالدرجة الأولى إلى القائمين على الإعلام المرئي . . فهم إما أنهم لا يؤمنون بالثقافة الرفيعة، وإما أنهم عاجزون عن إنتاج برامج ثقافية، وأخشى أن أقول عدم الإيمان والعجز معاً، وهنا تكمن المشكلة . . في عجز - بل فشل - الإعلام المرئي، عن تقديم منتج ثقافي كويتي حقيقي . . حتى لو تعللنا بالرقابة الذاتية أو الحكومية، أعني المحظورات العربية الثلاثة «السياسة والجنس والمعتقد» .

٥. دورية الرومي

يعتبر الإعلام وسيلة من وسائل الترفيه والثقافة الحديثة . . وهو اتصال ثقافي مباشر وسريع بالنسبة للمتلقي أو المشاهد، أو المستمع، أو القارئ، فهو من أخطر الوسائل المؤثرة على المتلقي بمختلف

فئات المجتمع وجنسهم وأعمارهم، ولهذا فإن ما يقدم من مواد إخبارية واجتماعية وتربوية وعلمية، وفنية وثقافية يجب أن يراعى فيه نوعية المتلقي وعمره من جانب، ومن جانب آخر عليه أن يواكب التطورات المحيطة بالكويت عربية أو عالمية من حداثة التقنيات، وأجهزتها المتطورة، والتكنولوجيا وخطورتها، والانفتاح الإعلامي العربي والعالمي عبر القنوات الفضائية (الستلايت) والإنترنت وغيرها... إن الإعلام في وقتنا المعاصر قد دخل عصر المنافسة الشديدة وشكل ثورة إعلامية عالمية، وأصبح العالم من خلال ذلك كله عبارة عن قرية صغيرة بدخوله عصر الأقمار الصناعية والفضائيات.

ولقد مر الإعلام الكويتي بكل أنواعه (إذاعة - تلفزيون - صحافة - وكالات أنباء) ... إلخ بمراحل تطورية منذ صدور أول صحيفة كويتية لعبدالمعز الرشيد (مجلة الكويت عام ١٩٢٨). وميلاد الإذاعة في مطلع الخمسينيات، ومن ثم البث التلفزيوني بعد ذلك، وكالة الأنباء الكويتية، والرسم البياني لهذه المراحل متبلد... ولكنه في النهاية قد أدى دوراً مهماً في توعية المجتمع، وتنمية الثقافة فيه. وذلك لعناية الدولة به فقد وضعت مجموعة من الخطط الثابتة له، والمتحركة تبعاً لاحتياجات العصر الإعلامية، ولكن يبقى الإعلام في الكويت إعلاماً حكومياً تشرف عليه الدولة بسياساتها من ناحية، ومن ناحية أخرى هو جزء من الإعلام العربي بسبيلياته وإمكانياته، ولهذا فإنه لا يوجد في الكويت إعلام خاص بشركات خاصة، لها سياساتها الإعلامية الحرة.

وإذا كان عصر الأقمار الصناعية والفضائيات في جانبه الإيجابي ينقلنا إلى عوالم أخرى عالمية بكل برامجها العلمية والثقافية والإخبارية، وتحليلها للحدث السريع. فإن الجانب الآخر سلبي فهو غزو أجني لمنجزاتنا الثقافية، وقيمتنا العربية، وتراثنا وهادئاتنا، لأننا أصبحنا أمام محورين:

أولهما: انتشار هذه الأقمار الصناعية ومابثه في كل ساعة وثانية من مطروح لتاريخ وثقافة مغايرة للبيئة العربية، هذه الثقافة ليست بريئة في مجملها، فقد تكتنفها أشياء تبشيرية، وليس بمقدورنا أن نضع ضوابط لمثل هذه الأمور، فهذه قنوات تفتح المنازل دون استئذان.

والمحور الثاني: أن الثقافة العربية هي ثقافة انشاء الإنسان العربي إلى وطن واحد، ودين واحد، وثقافة إسلامية واحدة، والمطلوب الموازنة بين المحورين أو بين الراغبين العربي والأجنبي، وإذا استطاع الإنسان الموازنة بينهما فهاذا عن الطفل العربي الذي ليس بمقدوره الفصل بين الاثنين.

وفي نظرة سريعة لبرامج الإذاعة، والتلفزيون وتعدد قنواتها، أو الصفحات الثقافية في الصحف والمجلات سوف نجد أن مساحة المطروح على الخريطة الإعلامية من البرامج الثقافية قليل جداً لما يقدم من تمثيلات ومسلسلات، أو برامج رياضية أو المنوعات ذات الحوارات السطحية مع فنان، أو مطرب، أو غيرها. وهذا يرجع إلى ندرة المطروح الثقافي أو الحصاد الثقافي في الساحة الكويتية، ولأن أغلب معدي البرامج الثقافية أو المتخصصين في الصفحات الثقافية في الصحف والمجلات، ثقافتهم محدودة أو غير مؤهلين في المجال الثقافي والإعلامي، فقصر قدراتهم عن جعل موادهم ذات قيمة ثقافية مجدية للقارئ أو المستمع أو المشاهد فمظمه ركيزك في صورته، وقيمته الفعلية، هذا إضافة إلى أن أغلب

مقدمي هذه البرامج لا علاقة لأغلبهم بالثقافة، ونلاحظ أن المذيع يتلو ما يقرأ أو يقول أو يسأل إذا كان محاوراً لطرف آخر، وكأنه يقرأ بياناً، ولا يستطيع أن يفتق من الموضوع موضوعات أخرى، أو ينميتها، أو يخلق منها أفكاراً رحيمة للفضاءات الثقافية متنوعة، ناهيك عن ضعف في سلامة اللغة، فالأخطاء النحوية عند البعض قاتلة، في نطق الكلمة وإعرابها... خاصة في قراءة نشرة الأخبار. هذا بالنسبة للكبار. أما بالنسبة لبرامج الأطفال في أجهزة وزارة الإعلام فهي من الندرة مما يشكل ظاهرة، فليس في برامج الأطفال ثقافة حقيقية، تساعد على تنمية التفكير، وإنما هي برامج مسطحة، لم يعد لها متخصص في مجال التعليم والثقافة، أو مجال التربية، هل الرضخ من خطورة برامج الأطفال التي قد توجه توجيهها خاطئاً، إن برامج الأطفال تحتاج إلى لجنة من المتخصصين في مجالات التربية والتعليم وهلم النفس، لتضع البرامج بحسب الفئات السنية وحاجتها للتثقيف عبر وسائل الإعلام.

أما الصحف والمجلات فلم تخصص صفحة واحدة لهم، إلا مجلة الطفل العربي الصادرة عن مجلة العربي ومجلة السدرة لمؤسسة خاصة، وقد لا يكون ضيق مساحة الثقافة في البرامج الإعلامية نتيجة للمعد، أو المذيع فحسب، وإنما قد يرجع الأمر إلى معوقات إعلامية من الجهة المعنية، فعلى سبيل المثال: قد تلغي وزارة الإعلام حلقة من الحلقات الأسبوعية لبرنامج ثقافي مهم مثل برنامج «قضايا وردود» وهو من البرامج الثقافية الهامة التي ينتظرها المشاهد الكويتي والعربي على حد سواء. أو قد تقطع أو تمجزأ بعض المقابلات مع بعض الشخصيات التي تستضيفها، وهذا الأمر قد حدث مراراً أو قد يوقف مسلسل لأي سبب من الأسباب كما حدث مع مسلسل (أخوة التراب) الذي أوقف نهائياً... وهذا نوع من أنواع الرقابة الإعلامية إلى جانب وجود لجنة الرقابة والأعمال المسرحية التي وضعت لها ضوابط رقابية، وما يحدث في وزارة الإعلام من إذاعة وتلفزيون يحدث مراراً وتكراراً أيضاً في بعض الصحف والمجلات لاعتبارات رقابية خاصة في المؤسسة الصحفية عندما يمنع نشر مقال، أو يقطع من حديث في مقابلة الجريدة... وهكذا...

ولكن يجب الإقرار أن المؤسسات الصحفية في الكويت نقطة مضيئة في الوجه الحضاري في الكويت، في حرية التعبير عن الآراء، ومتابعة الحدث المحلي والعربي والعالمي وإن لاقت الصحافة بعض المعوقات الرقابية الصارمة عليها في غياب الحياة النيابية عندما حل مجلس الأمة عام ١٩٨٦ فأصبح الجهاز الرسمي هو الذي يقرره الناس إلى أن عادت لها حريتها بعد تحرير الكويت من الغزو العراقي، وهذا بالطبع قد أثر على الثقافة في الكويت بوجهها السليم.

وليد الرقيب

ساد لفترات طويلة خلط خاطيء بين الثقافة والإعلام في الكويت، وهذا الخلط يعتبر حديثاً أي منذ الستينيات، ولكن التشوش الذي يقع فيه الكثير حول مفهوم الثقافة ترجع بعض أسبابه إلى إلحاق الأنشطة والأجهزة الثقافية بوزارة الشؤون الاجتماعية والعمل أو وزارة التربية وغيرها من الأجهزة الحكومية وكما هو معروف فإن هذا يعود لسببين هما:

- إشكالية مفهوم الثقافة عند المسؤولين وحتى عند الكثير من المتعلمين .

- غياب المؤسسة المعنية بالثقافة مثل وزارة الثقافة أو المجلس الوطني للثقافة . ولا يختلف اثنان أن مفهوم الثقافة بمفهومها الخاص يختلف عن الإعلام بل إن الإعلام يندرج تحت الثقافة بمفهومها العام . .

لكن بالطبع من مهام الإعلام الرئيسية نشر الثقافة والدفع بها وبالمجتمع إلى الأمام عن طريق إيصال المعلومة وتوسيع مداركه ووعيه ، وبالتالي يعيد المجتمع إنتاج ثقافته بشكل أكثر تقدماً ، وهكذا علاقة متبادلة بين الثقافة والإعلام . .

منذ ابتكرت وسائل الإعلام العصرية وهي حامل محفز للإنتاج الثقافي ، فالجريدة هي التربة الصالحة لنشوء فن القصة القصيرة ، والمطبعة هي تربة نشوء وترعرع فن الرواية ، وهذا ينطبق على الإذاعة والتلفزيون اللذين ساهما بنشر الفن الموسيقي والمسرحي والسينمائي وغيرها . . مما شكل عاملاً مسرعاً لتقدم وانتشار الثقافة ، لكن المشكلة ليست في الإعلام بحد ذاته أو وسائل الاتصال ، بل المشكلة في طبيعة النظام أو الطبقة المسيطرة على وسائل الإعلام ، فالدول غير الديمقراطية لا تنشر أو تبيع أو تبث إلا ثقافتها ، وتجنح من ناحية أخرى أي ثقافة تختلف أو تناقض مصالحها ، بل تعتمد في كثير من الأحيان إلى التفضيل فتشر الثقافة الاستهلاكية المدمرة للذوق ووعي وأخلاق الجماهير .

فمعروف أن هتلر شجع الاتهامات الغامضة في الفن لأنها لا تؤثر في وعي الجماهير ، بل تشوش إدراكه ، وصادم بجعله شجع الفن السطحي والممجوج الذي يمجّد الحرب والاعتداء على الشعوب الأخرى ، ويحذر يوصي وذوق الجماهير ، ويؤجج المشاعر العنصرية ، وتقجيد الفرد ، وانعكس ذلك في التعليم وفي النتاجات الأدبية والفنية من شعر وقصة ومسرح وفن تشكيل ، عبر وسائل الإعلام وعبر مهرجاناته الثقافية الإعلامية .

وقد كان من الممكن أن تصل الثقافة في الكويت إلى أبعد مما وصلته الآن لو كان هناك وزارة ثقافة أنشئت مع الوزارات الأخرى في بداية الستينيات ، ولو كان جهازاً الإذاعة والتلفزيون هيتين مستقلتين .

كل ذلك كما ذكرت سابقاً يؤثر حركة التقدم التاريخي ولا يمنعهما ، فالتطور الهائل في وسائل الاتصال ونقل المعلومات بوتيرة متسارعة ستجهض أي محاولة لمحاورة وعي البشر وتحميده ، فقبل عشر سنوات فقط كان من الممكن حجب المعلومات ، والمراقبة والمنع ، والآن أصبح كل ذلك عبثاً وبلا مبرر ، فحتى المنشورات السرية التي شكلت لها أجهزة ضخمة لملاحقتها ومنعها من الوصول للناس أصبحت تتداول عبر شبكة الانترنت الدولية وينطاق أوسع بكثير مما قدر لها وخطط ، وكذلك القصائد المنوعة التي لم يصبح من الممكن فقط قراءتها بل إعادة طباعتها وتوزيعها ، وكذلك الأخبار والفنون والآداب . . . إلخ ، فلم يعد هناك مكان للتضليل والحجب الذي كانت تمارسه وسائل إعلام الدول غير الديمقراطية . .

وهذا ليس نهاية المطاف فالتكاثر الخلوي في إنتاج التكنولوجيا سيلغي الكثير من المفاهيم وسيربك الكثير من القيم والقناعات ، وسيساهم في انتشار الثقافة بإيقاع سريع للغاية .

فهل ساهم الإعلام في الكويت على نشر الثقافة، الجواب نعم نسبياً وبالأخص الصحف والمجلات التي كان لها في فترات تاريخية حرية معقولة، فحرية التعبير وإبداء الرأي يعتبران عاملين مساعدين في تكريس الوعي الثقافي والتحفيز ولكن المشكلة أن الأجهزة الإعلامية الرسمية عادة ما تكون منفصلة عن وعي الجماهير فرغم أن الكويت بلد ديمقراطي يشهد وبشكل مستمر الاختلاف بالرأي والحوار، وهو من علامات العافية الثقافية، إلا أن جهاز التلفزيون مثلاً - وهو ذو تأثير هائل - لا يسمح إلا بطرح وجهة نظر واحدة، أو يلعب دوراً انفصالياً عن حركة المجتمع، ولا ينعكس إلا ثقافة فئة محدودة في المجتمع، كذلك منع الحوار حول الحركات السياسية في الكويت يعتبر انفصالاً عن الواقع الثقافي في المجتمع بل وتضليل له، لهذا ناهيك عن السماح فقط لفئة من التعبير عن وجهة نظرها عبر شاشة التلفزيون ومنع وجهات النظر الأخرى، مما يعتبر انحيازاً وتعتيماً في آن واحد.

وفي ظلنا أن الإعلام وبالأخص الرسمي في دولة الكويت لن يعطي الفائدة الحقيقية للثقافة إذا بقي على رؤيته للثقافة من ناحية، وعلى انحيازه لثقافة وحجبه لثقافة من ناحية أخرى، أي انفصاله عن واقع المجتمع الكويتي.. وفي هذه الحالة يجب أن تتغير الرؤية لدور الإعلام والأفضل بالطبع أن تتحول الأجهزة الرسمية إلى هيئات شعبية تحت القوانين الضابطة والمنظمة ورقابة الدولة كما يحدث في الدول المتقدمة.

٥ - الثقافة والتنمية

د. أحمد البغدادي

تعد التنمية الثقافية من أسس المجتمع المدني المعاصر، حيث تتصلب التنمية بالثقافة من خلال قنوات متعددة كالفنون بأنواعها من مسرح وسينما والمتاحف والموسيقى والرسم والنحت والمكتبات ومعارض الكتب، والندوات الثقافية سواء كانت علمية أو فكرية، وسواء كانت عامة للجمهور أو خاصة بالثقافيين. كذلك تقوم الصحافة والدوريات الأكاديمية والمجلات المتخصصة بدور هام في التنمية الثقافية. ويمكن القول إن بعض الدول تقرر أن تجعل من عواصم بلدانها عواصم ثقافية لما يدره ذلك من أموال هائلة تتصل بالامتنار السياحي حيث تصبح العاصمة ملتقى المثقفين والكتاب والصحفيين بل والسياسيين أيضاً وفود المهتمين بالثقافة بشكل عام. ومن الأنشطة التي تلقى استقطاباً سياحياً في المجال الثقافي معارض الكتب السنوية، والمعارض الثقافية من رسم ونحت والموسيقى، ولاشك أن المتاحف المتنوعة في عواصم كثير من الدول التي تعتمد على السياحة كمصدر أساسي من مصادر الدخل، تقوم بدور كبير في جذب السياح، بما يصاحب ذلك من تنشيط الحركة الفندقية والتجارة المرتبطة بالسياحة.

التنمية الثقافية في أي مجتمع بحاجة إلى رأسال ضخمة وإمكانات قد لا تتوفر لكثير من الدول

النامية . ولنأخذ مثلاً المحافظة على الآثار سواء بعمليات الترميم والصيانة اللازميتين وبشكل متواصل أو إقامة المتاحف الآمنة تقنيا لحفظ القنيتات الأثرية من السرقة والتخريب ، كذلك الأمر مع المعابد الدينية كمثال آخر . ونظراً لما تتكلفه الدولة من نفقات باهظة في هذا المجال يستدعي الأمر الاستعانة بالمنظمات الدولية سواء للاستشارات الفنية أو توفير الدعم المالي اللازم .

إقامة المعارض الثقافية سواء للكتب أو الرسوم أو النحت بحاجة أيضاً إلى أماكن خاصة تكون صالحة لمثل هذه المعارض ، لذلك نجد كثيراً من الدول تقيم مجتمعات ثقافية للقيام بهذه المهام . وكذلك الأمر بالنسبة لإقامة المتاحف المختلفة والمتعددة في اهتماماتها الثقافية ، وأيضاً بالنسبة للمكتبات العامة . ويمكن قياس المستوى الثقافي لأي بلد بما يضمنه من متاحف وآثار ودور المسرح والسينما ، والقدرة على إقامة مختلف الأنشطة الثقافية الفنية ودعوة الفرق الفنية على اختلاف أنواعها .

بسبب هذه التكاليف المالية الضخمة يقع عبء التنمية الثقافية على عاتق الدولة ، وهذا يفسر وجود وزارة للثقافة في بعض الدول ، أو مجالس متخصصة للثقافة والفنون والآداب . حيث يتم الاهتمام الرسمي بقضايا الثقافة من خلال جهة محددة حرصاً على التنظيم الجيد والظهور بمظهر حضاري لائق ، خاصة وأن الكثير من الجوانب الثقافية لا يحقق مردوداً مادياً مجزياً مثل المجالات الثقافية المتخصصة .

لأنه أن الدول تتفاوت في درجة اهتمامها بالثقافة العامة باعتبارها جانباً من جوانب التنمية في المجتمع . ولا يرتبط ذلك فقط بالقدرات المالية ، بل وبدرجة تقدم المجتمع في المستوى الثقافي من جهة اهتماماته الثقافية بمختلف الأنشطة الثقافية ، فمثلاً قد نجد مجتمعاً يهتم بالأنشطة الفنية العملية كالرقص والغناء والمسرح أكثر من اهتمامه بالتندوات الثقافية أو حتى المتاحف ومعارض الرسم أو النحت . لكن ذلك لا يمنع الدولة من إقامة مختلف الأنشطة الثقافية - بغض النظر عن حجم الأثر - العام للمعارض مثلاً - لما يمثله ذلك من تواصل حضاري مع الثقافات الأخرى .

العصر الحديث هو عصر الانفتاح بين الشعوب ومختلف الثقافات والحضارات ، وهذا الانفتاح الثقافي حيوي ولازم لمواجهة الانغلاق الثقافي الذي تفرضه الجماعات التي تتحجج بالمحرمات الدينية لإبقاء المجتمع في دائرة الانغلاق الثقافي . والمجتمع الكويتي خير مثال يمسد هذه الظاهرة .

لقد ظلت الكويت منذ منتصف الثمانينات وهي الفترة التي شهدت تنامياً لسيطرة التيار السياسي الديني على مجمل الحياة الاجتماعية في المجتمع ، في حالة انغلاق ثقافي . وعلى الرغم من وجود مجلس وطني للثقافة والفنون والآداب . فإن المجال الوحيد للتحرك هو المجالات والكتب الثقافية (العربي ، الكويت ، عالم الفكر ، عالم المعرفة ، . . .) ومعرض الكتاب الذي يقام مرة واحدة في العام . لكن هذا الانغلاق أخذ في التفتك مع إطلالة عام ١٩٩٤ حين أقيم «مهرجان القرن» ليصبح علامة بارزة وثابتة وراسخة في طريق التنمية الثقافية على المستوى الشعبي . وقد تدغم ذلك بالمعارض المختلفة والتندوات الثقافية . ومن الواضح أن السلطات الرسمية تسير بخطى ثابتة في هذا المجال .

لكن لا يغفل الأمر من بعض المعوقات لهذه التنمية ممثلة بالرقابة التي تمارسها وزارة الإعلام في كثير من دول العالم الثالث على المطبوعات والكتب بشكل خاص . وتتمثل أهمية ذلك في الارتباط القائم بين

عالم الفكر

الرقابة والحرية الفكرية اللازمة للتنمية الثقافية، وهي إشكالية لا يمكن تفادها إلا بإلغاء كل أنواع الرقابة على الفكر من قراءة وكتابة. فالرقابة متعارضة تماماً مع التنمية الثقافية وإن كان ذلك لإيضع من السير قدماً في سبيل التنمية الثقافية، والعمل في نفس الوقت، على تخفيف حدة أو درجة هذه الرقابة، وهو أمر ملازم للاندفاع الثقافي.

د. عبد الحالك التميمي

لا يمكن الحديث عن التنمية دون ذكر الثقافة، وإن ضامن تقدم التنمية يحى نتيجة عملية إشراك الناس وإسهامهم بها عن وعي وطوعية. إن قاعدة التطور الأساسية يجب أن تكون ثقافية، فكل المجتمعات التي تطورت عبر العصور قد بدأ تطورها بنهضة ثقافية وفكرية: الحضارة الإسلامية، وقبل ذلك الحضارة اليونانية، ثم النهضة الأوروبية ثم الثورة الفرنسية وغير ذلك من تجارب العالم التاريخية، الفكر قبل وأثناء التجربة والتحول التاريخي.

إن الغالبية من الفئة المثقفة لم تدرك بعد أهمية التلاحم بين التنمية الثقافية وأبعاد التنمية الأخرى في إطار النظرة الشمولية لمفهوم التنمية. والتنمية عملية حضارية وأعية وشاملة بأبعادها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية.

إننا بحاجة إلى المثقفين الاقتصاديين والسياسيين والاجتماعيين وليس المتخصصون بهذه الميادين لمصعب.

إن غالبية الفئة المثقفة في الكويت ليس لها موقف واضح ومحدد من التنمية، وربما يستندون في ذلك إلى العديد من السلبيات والإخفاقات التي صاحبت وتصاحب التنمية في المنطقة، وقد يرجعون السبب للقرار السياسي وتأثيره في مسار التنمية. والبعض الآخر من المثقفين يرون أن هناك تنمية حقيقية ولكن تصاحبها سلبيات وثرات، وأنها من طبيعة التطور في أي مجتمع وفي إطار الظروف لكل مرحلة تاريخية، وربما هناك عدد من المثقفين الذين يرون أن ما يجري ليس بتنمية على الإطلاق، وأنه عبث وهدر للطاقة والإمكانات، وضياع لفرصة تاريخية، وربما هناك حامل نفسي وراء هذا الرأي يتمثل في أن الطرح بهذه الحدة يستفز السلطة والمجتمع للاستفادة من الثروة المتاحة في العصر النفطي لإقامة تنمية تضمن مستقبل الأجيال تقوم على بناء الإنسان، والتركيز على المشروعات الاستراتيجية. إن لدينا عدداً كبيراً من المتعلمين، ولكن لدينا قلة من المثقفين، ولابد أن لهذه الظاهرة أسباباً اجتماعية واقتصادية وسياسية فرضتها طبيعة المرحلة وظروفها الموضوعية، وبذلك لدينا تنمية مضطربة وغير وافية وقد يرجع السبب إلى العامل الثقافي في المجتمع ومدى ارتباطه بالتنمية.

د. محمد رجب النجار

لا تنمية بغير ثقافة. . هذه هي القاعدة الذهبية التي يجب أن تؤمن بها حكومات العالم الثالث. . بل هذا هو سر «إجهاض» مشروعات التنمية، وضياع الملايين من الجنيئات أو الدنانير التي تنفق عليها. .

دافيا - وللاسف - البعد الثقافي غائب في التخطيط لأي مشروع تنموي . . ما قيمة أن تنشئ مشروعا اجتماعيا أو اقتصاديا ضيقا، دون أن يصحبه وعي ثقافي؟ لا بجديوى المشروع، بل في أساليب التعامل معه والحفاظ عليه . . اسمحو لي أن أروي واقعة حقيقية توضح كلامي . . في أوائل الستينات عند بناء السد العالي، كان لابد من تهجير سكان منطقة النوبة من المنطقة التي سوف تغمرها مياه السد . . ولم تقصّر الحكومة في ذلك، فعمدت هذا المشروع، بما في ذلك إنشاء قرى جديدة للمهجرين، إلى الجهات المعنية في الدولة، ولم تبخل الدولة عليهم بالمال . . وتحمس القائمون على المشروع، وسرعان ما أقيمت مجموعة من القرى النموذجية (حل فرار القرى الأوربية) وتم تهجير الأهالي إليها، وكان القائمون على المشروع فخورين بإنجازهم النموذجي . . فقد أنجزوه أيضا قبل موعده بستة أشهر . . فلما حان موعد الافتتاح، في حضور كبار المسؤولين، كانت الكارثة، فلم يعد من هذه القرى النموذجية إلا اسمها . . ماذا حدث؟ إليكم التفاصيل . . كان التخطيط يقوم على تقسيم القرية إلى ثلاثة قطاعات، قطاع للإسكان النموذجي (وفيه غرفة صالون في صدر البيت) وقطاع لمبيت البهائم التي يمتدنون عليها في الفلاحة والزراعة والحصاد . . وقطاع للخدمات (خاصة الأفران لإعداد الخبز) وقد تجاهل المخططون للمشروع هذا التقسيم عدة أمور ثقافية - بالمعنى الأنثروبولوجي - أيسرها هنا أن «البهائم» هنا هي رأس مال الفلاح وثروته الكبرى، فكيف ينأى بعيدا عنها . . حاول الأهالي ذلك مراراً دون جدوى . . أصابعهم القلق والخوف على بهائمهم، فقد يصيبها مكروه ليلا . . أو تتوالد أو تتعثر في قيودها أو حتى تتعرض للسرقة أو الأذى، أو ما شابه ذلك . . فلم تلبأ نفوسهم، ولم يلقوا طعم النوم إلا بعد أن حولوا غرفة الصالون - كل في بيته - إلى حظيرة لبهائمهم . . لنا أن نتخيل بالطبع كيف أن صدر البيت النموذجي قد تحول إلى «زريبة» أو «جاسور» في المصطلح المحلي الكويتي . . كان بمقدورنا نقادي هذا المأزق لو أن عضطي المشروع قد راعوا البعد الثقافي (البهيمة قبل الولد) وألحقوا بالمنزل حظيرة للماشية . . بدلا من هذه الحظائر النموذجية التي تكلفت الملايين، ولم يستفد أحد منها . . هذا المثال يؤكد ما قلته في صدر كلامي، من أنه لا تنمية بغير ثقافة . . الثقافة هنا هي السياج الحقيقي الذي يحمي أي مشروع تنموي . . ويسهم في تحقيق أهدافه وغاياته . .

أسوق هذا المثال، وفي ذهني تجربة كويتية حية، تتعلق بإنشاء المجمعات السكنية الضخمة، حيث لا جدال فيما أنفقته الدولة عليها من أموال، ولا جدال في موقعها المثالي أو في جمالياتها المبارية . . ولكن إلى أي مدى تحقق الاهداف منها؟ إن فلسفة الإسكان عند أي مواطن كويتي، مهما كان وضعه الاجتماعي - تكمن في إثبات سكن مستقل، مهما كان متواضعا - لأسباب نعرفها جميعا . . حتى هؤلاء الذين اضطروا إلى الإقامة فيها، فإن هاجس البحث عن بيت مستقل . . يظل قائما لا يبرح خياله أو خيال زوجته . . . وفي الوضع الاجتماعي والنسي . . لفلسفة الإسكان في الثقافة الكويتية .

٥.نوعية الرومي

اربط مفهوم التنمية في البداية بالاقتصاد، ولكنه أوسع من هذا التحديد، إذ أنه يشمل جميع المحاور المطروحة في الندوة، ويلتقي معهم إيجابيا أو سلبا، فإن كانت الخطط لهذه المحاور خططا سليمة، وجادة

عالم الفكر

من قبل الدولة ومؤسساتها المختلفة، فإن ثمرة هذه النتائج سوف تكون إيجابية وواضحة، وتتضح أكثر في بناء الطفل العربي (رجل المستقبل).

كما أن خطط التنمية ومشاريعها في الكويت مرتبطة بخطط ومشاريع التنمية في الوطن العربي. والمحدورات التي تعيق المحاور السابقة تكون أكثر وضوحاً في نتائج خطط التنمية على الأجيال المتعاقبة من أبناء الوطن العربي، وتكويناتهم العلمية والثقافية والسلوكية.

فمن سبلات هذه الخطط على سبيل المثال نجد اهتمام الدولة بمؤسساتها العلمية والثقافية في نشر العلم، والثقافة تتركز في داخل الكويت بصورة لافتة للنظر، فجامعة الكويت بجميع كلياتها في الداخل، والمسارح الأهلية والخاصة تتركز نشاطاتها في حدود مدينة الكويت، ونشاطات الجمعيات النسائية وجمعيات النفع العام تدور في نفس الدائرة، ولهذا لانجد لها فروعاً في المحافظات الأخرى، أو في المناطق البعيدة مثل: الجوهراء مثلاً، أو الأحدي، أو الفحاحيل، أو الصباحية... إلخ فجميع هذه المناطق بحاجة إلى نشاطات علمية وفعاليات ثقافية، بل إن المرأة بحاجة ماسة إلى توعية علمية وثقافية، لتتویرها بأبسط حقوقها، كما أن الطفل هناك يحتاج إلى رعاية وإلى وسائل ترفيهية، ومسارح خاصة به. ولهذا أتمنى أن تغطي هذه المناطق بما يسمى بقصور أو بيوت الثقافة، وهذا بالتأكيد دور المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، كما أتمنى إنشاء فروع للجمعيات النسائية ووضع برامج ثقافية لها، إضافة إلى دور العرض المسرحي في هذه المناطق لتحقيق التنمية الثقافية، ولكي تأخذ هذه المؤسسات دورها الفعال.

وليد الرحيب

التنمية نشاط إنساني مقصود به تسخير قوى الطبيعة وتحسين شروط الحياة في جوانبها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ورفع درجة رفاه الإنسان.

وأولى أسس التنمية هي تنمية القوى البشرية، فالتعليم والتدريب والتوعية ورفع درجة المهارة تساهم في الإنتاج والتقدم والتنمية الاقتصادية والاجتماعية.

فالإبداع والتطور والإنتاج سمة من سمات الثقافة، والاستهلاك والريعية شكل من أشكال التخلف والتبعية، وهي تتيح ثقافة استهلاكية فجوة ومدمرة للذوق.

لقد كان المجتمع السوفيتي سابقاً يغوص في وحل الجهل والتخلف والفقر عندما بدأ بتغيير تشكيلته الاجتماعية الاقتصادية عام ١٩١٧م، ولكنه بدأ في نفس الوقت خطة للقضاء على الأمية ونشر التعليم والتدريب، وتم ذلك في ثلاثينيات هذا القرن، وهذا ساعد على تحوله من مجتمع متخلف إلى مجتمع صناعي كبير.

كانت الفترة الزمنية قصيرة والبشر هم البشر ولكن الفرق كان في التعليم والثقافة، ومثال الشعوب العربية التي تحررت من الاستعمار، وسعت لتسخير الطبيعة واستغلال مواردها بعد نشر التعليم واضح.

مع فارق المثل السوفيتي - فلا يمكن مقارنة مصر قبل وبعد انقلاب ٢٣ يوليو، ولا يمكن مقارنة سوريا قبل الاستثمار وبعده.

والمجتمع المثقف والمتطور هو الذي يجعل من مشاركة المرأة في بنائه مشاركة أساسية، فلا توجد أية تجربة تنموية في غياب المرأة أو في ظل انتهاك حقوقها، كما لا يمكن أن تحدث تنمية حقيقية في مجتمع تسود فيه العلاقات القبلية أو الطائفية، فالمجتمع المدني هو المجتمع الذي ينمو ويتطور وبالتالي تتطور معه الثقافة.

والتنمية الاقتصادية كما هو معروف هي البناء التحتي لأي مجتمع والثقافة مثل الأدب والفن والأيدولوجيا والأخلاق . . الخ هي البناء الفوقي الذي يتطور تبعاً لتطور البناء التحتي.

في الكويت الوضع أكثر تعقيداً من ذلك، فهناك ثروة هائلة وآلات متطورة وفقر بشري أقل تطوراً، والتنمية الصناعية فيها هزيلة والنمو العمراني والرخاء ليس ناتجاً عن العمل والإنتاج والتصنيع والإبداع، بل هي ترجمة للوفرة المالية الناتجة عن النفط، ولذا فالكويت لم تصبح دولة مؤسسات وقانون بشكل ثابت وأصيل، بل مازالت محوياً أنماطاً متناقضة من العلاقات والثقافات قبلية وطائفية وعائلية إلى جانب المدنية . .

وهذا مثلاً يفسر السلوك غير الحضاري لبعض الخليجيين الأثرياء في الدول المتقدمة، بينما سلوك الإنسان الفقير في هذه الدول أكثر تحضراً.

لكن الثروة النفطية لم تساهم في تقدم الثقافة فقط، بل قفزت بها قفزات كبيرة، فاتسع نطاق التعليم وازداد عدد الأكاديميين والمتخصصين والحاصلين على درجات علمية عليا، وتم الاستفادة من الثروة في استيراد الخبرات والآلات والتكنولوجيا التي سهلت الحياة ورفعت درجة التواصل مع العالم مما ساهم في اتساع أفق ومدارك المجتمع وزيادة ثقافته وتحضره نسبياً.

٦. الثقافة والدين

د. أحمد البغدادي

برزت علاقة الثقافة بالدين في المجتمع الكويتي بصورة حادة في فترة مابعد التحرير، ويقصد بذلك أن العلاقة بين الطرفين لم تكن ودية بسبب تحالف الأطروحات ووجهات النظر بين التيارين الليبرالي والديني ولم يكن الأمر كذلك من قبل.

البحث في علاقة الثقافة بالدين من الناحية التاريخية يدل على أن رواد الثقافة في المجتمع الكويتي القديم هم زعماء الدين من أمثال الشيخ يوسف القناعي والمؤرخ عبدالعزيز الرشيد وغيرهم من المتنورين الذين آمنوا أن الدين الحق يدهو إلى إشاعة العلم والثقافة لتبديد ظلمة الجهل في المجتمع. لذلك ليس

عالم الفكر

غريباً أن يكون المؤرخ عبدالعزيز الرشيد صاحب مجلة فكرية وكاتب تاريخ الكويت الأول. يعتبر آخر لم تكن هناك تضادية بين الثقافة والدين كما هو حاصل الآن لأسباب كثيرة. وقد سار المجتمع الكويتي على هذا النهج طوال الخمسينات والستينات والسبعينات دون أن يشهد المجتمع الكويتي الانشقاق بين الثقافة الدينية التقليدية والثقافة الليبرالية المدنية.

لاشك أن للدين دوراً بارزاً وهاماً في ثقافة المجتمع كما يتبين من خلال الآيات القرآنية الخاصة على التفكير، ولذلك يقول المفكر العربي عباس محمود العقاد إن التفكير فريضة إسلامية. وفي الحديث النبوي «الحكمة ضالة المؤمن». ومن يستعرض المسيرة الثقافية لتاريخ دار الإسلام يجد أن معظم العلماء والمثقفين كانوا من الفقهاء الذين همزوا بفكر موسوعي والذين قاموا بمختلف الترجمات لمختلف علوم المعرفة وأضافوا إليها، فقدموا للعالم آنذاك، صورة مشرقة لحضارة فكرية وعلمية كانت أساساً لانطلاقة النهضة الأوربية.

لكن هذا التوجه لم يلبث أن تراجع في ظل الانكفاء الذي حدث للمجتمع الإسلامي في العصور التالية للخلافة العباسية، ثم ازداد تدهوراً في ظل حكم المالك. وظل المجتمع الإسلامي عاجزاً عن المساهمة في الدور الحضاري العالمي في ظل الدولة العثمانية حتى سقطت الدولة الإسلامية المعروفة بالخلافة العثمانية، لتقوم الدولة القومية في العالم العربي.

المجتمع الكويتي بحكم انتهائه جغرافياً لمنطقة شبه الجزيرة العربية، لم يكن جزءاً من النهضة الفكرية التي عمت العالم العربي خاصة في مصر بحكم احتكاكها مع الغرب، لكن ذلك لم يمنع ظهور نزعات ثقافية في المجتمع الكويتي بحكم انفتاحه على العالم الخارجي. وقد ازداد هذا الانفتاح في الخمسينات بتوافد الجاليات العربية الباحثة عن عمل في مجتمع جديد. لذلك كانت الثقافة عربية في المقام الأول. ولا مناص من الاعتراف بضعف الدور الديني في تشكيل هذه الثقافة. بل ظل هذا الضعف ملازماً للتوسع المعرفي والثقافي الذي ساد المجتمع الكويتي، حيث كانت المفاهيم الليبرالية الغربية هي المسيطرة على الجوانب الفكرية، ومن هذه المفاهيم (الدمستور، الديمقراطية، الوطنية، الحريات، الحقوق، القومية). والقول بانعدام دور العامل الديني في شيع الثقافة لا يخلو من الحقيقة بدليل خلو الصحافة وهي عنصر أساسي في الثقافة العامة من الأطروحات الدينية كما هو الحال الآن، وكذلك عدم توفر الكتاب الإسلامي. فالتاريخ الخاص بدار الإسلام والذي يسمى بالتاريخ الإسلامي كان يتم التعامل معه باعتباره تاريخ الأمة العربية والدين الإسلامي باعتباره دين أمة العرب.

عقد الثمانينات هو عقد ترسخ دور العامل الديني في تقديم ثقافة دينية، وما عقد الثمانينات إلا امتداد لعقد السبعينات الذي شهد بداية البروز للثقافة الدينية في أعقاب النكسة العربية عام ١٩٦٧ حيث أخذ التيار الديني في مصر يطرح الإسلام كأيديولوجية بديلة للقومية العربية التي تداخت بعد نكسة حزيران ١٩٦٧. وقد برز التيار الديني ومن ثم الأطروحات الدينية في انتخابات ١٩٨١، وقد تلا ذلك الصفحات الدينية في الصحف والمجلات ثم انتشار الكتاب الإسلامي وبذلك ظهرت لدينا في المجتمع الكويتي الثقافة الدينية السلفية من خلال مصطلحات «دولة الخلافة» و«القرآن هو الدستور»

وغير ذلك، وبذلك أصبح في المجتمع الكويتي ثقافتان: ليبرالية، ودينية مع ملاحظة أن القائمين على الثقافة الدينية هم زعماء سياسيون وليسوا رجال دين، وخلافا لما كان عليه الأمر في السابق - أقصد عصر الشيخ يوسف القناعي والمؤرخ عبدالعزيز الرشيد - لم يكن هناك انفتاح فكري تجاه الثقافة الأخرى، بل انغلاقا فكريا وصراعا حاد يرى في الطرف الآخر وهي الثقافة الليبرالية، ثقافة معبرة عن مفاهيم كافرة متعارضة مع الإسلام.

من الطبيعي أن تزداد حدة التعارض بين الثقافة بشكل عام والمفاهيم الدينية التي تتبناها التيارات الدينية مما أوجد صراعا فكريا بين التيارين الليبرالي والديني داخل المجتمع الكويتي دون اهتمام لأهمية علاقة الدين بالثقافة باعتباره عاملا هاما وفعالا في فتح آفاق المعرفة كما كان الحال مع علماء الإسلام قديما.

حما سبق يمكن القول إن الثقافة والدين في الكويت لا يمثلان حالة تكامل وتواصل كما يفترض، بل علاقة تضادية بسبب تسييس الدين ومحاولة فرضه على المجتمع. لذلك يغدو من الطبيعي - في ظل تنامي قوة التيار الديني - أن تسعى التيارات الدينية على اختلاف توجهاتها إلى نشر الكتاب الديني ومن ثم نشر ثقافة دينية متغلغلة على الذات باعتبارها الثقافة الأسمى. وهذا يفسر كثرة معارض الكتاب الديني التي تقوم بها جمعيات النفع العام الدينية سنويا، إضافة إلى التخفيضات الهائلة في أسعار الكتاب الديني، مقابل معرض واحد سنوي للكتاب تقوم به الدولة من خلال المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. ويمكن أن نصيف إلى ذلك الصفحات الدينية في الصحف والمجلات اليومية والأسبوعية وكذلك الملاحق الصحفية الأسبوعية.

٥. عبدالله التميمي

علينا أن نفرق بين الثقافة الدينية وثقافة الأحزاب الدينية المعاصرة. فالدين الإسلامي مقوم أساسي من مقومات الأمة، وتعاليمه الأساسية واضحة تهدف إلى خير وسعادة الإنسان في الدنيا والآخرة. بيد أن ثقافة الأحزاب الدينية المعاصرة تختلف وتتغلف بالدين وهي في كثير من أطروحاتها بعيدة عن جوهره وضارة بالإسلام لأنها ثقافة سياسية أكثر منها دينية تنحو إلى التزمت والتطرف وأسلوب المناورة والمؤامرة بغرض الوصول إلى موقع القرار والتأثير فيه.

لقد مرت الأصولية الدينية في تاريخنا الحديث والمعاصر بثلاث مراحل: بدأت المرحلة الأولى على أيدي المفكرين الرواد من العرب والمسلمين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مثل جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده، وكان هدفها العودة إلى مصادر الإيمان الخالصة من التحريفات، ومواكبة تطور العصر، وهي برامجهاية في إطار الإيمان بالإسلام، وكان تيار الأصولية هذا معاديا للاستعمار والاستبداد، ودعا إلى وحدة الأمة، وكان تيارا عاما لاستنهاض العرب والمسلمين في مرحلة تاريخية معينة، مرة في إطار الخلافة العثمانية ومرة من دونها. أما المرحلة الثانية التي مرت بها الأصولية فقد كانت في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين عندما ظهر حسن البنا في مصر ليضع أيديولوجية حزبية دينية سياسية إسلامية لحزب الإخوان المسلمين والذي يدل

عالم الفكر

تاريخه خلال العقود الماضية على أن معظم نشاطاته سياسية وليست دينية، هدفه الوصول إلى السلطة لتطبيق برنامجه، وما ظهر من تنظيمات الإسلام السياسي الأخرى فيما بعد لا تختلف عن حزب الإخوان المسلمين إلا في أسلوب العمل والتكتيك.

أما المرحلة الثالثة التي مرت بها الأصولية الإسلامية فهي بعد هزيمة العرب الكبرى عام ١٩٦٧ حيث أصبحت الساحة العربية مهية لنشاط المد الأصولي السياسي ليلعب دوراً أساسياً في التأثير في أحداثها، وطرح ثقافته، وقد قدم أقصى ما لديه، وصاحدته ظروف وأحداث عديدة مثل الدعم الغربي بحجة محاربة الشيوعية، والشورة الإيرانية، والأوضاع في أفغانستان أثناء تواجد الاتحاد السوفيتي، وبعد ذلك، والأموال الخليجية التي كانت تفيض لتلك الأحزاب الدينية السياسية، وتبني الحكومات العربية لتلك الأحزاب، وفسح المجال أمامها للنشاط لمواجهة خصومها من الاتجاهات الأخرى بالإضافة إلى سيادة الرأي الواحد وتقلص المجال الديمقراطي في البلاد العربية، وكانت النتيجة ثقافة سياسية دينية لا تحمد الدين بقدر خدمتها لبرامج وأغراض أحزاب الإسلام السياسي.

إن التطبيق الديمقراطي الحقيقي هو الذي يخلق ثقافة حقيقية لا أحادية الاستفادة من الثقافة الدينية وغيرها للتطور، وليس لتزييف الوعي وتسطيح ثقافة الإنسان.

د. محمد رجب النجار

بداية : الثقافة ليست ضد الدين، فالدين في حقيقته، وفي نشأته، ثورة ثقافية بالمعنى الشامل للثقافة . . ومن ثم التأثير والتأثير بينهما قائم بالضرورة . وأعتقد أن المفزى الكامن من وراء هذا المحور . هو الكشف عن أبعاد الصراع الفكري والحضاري بين الثقافة بمفهومها الرفيع، والفكر الديني، في صورته التقليدية . . وليس الدين . . فالدين، في الكويت، هو الإسلام، والإسلام من حيث هو دين سبائي، فوق الثقافة، لأن الثقافة صناعة بشرية اجتماعية . . إذا كان هذا المحور كما فهمته، فإن الأمر يتطلب تكاتف أصحاب الفكر والثقافة الرفيعة، لا ضد أصحاب الفكر الديني، فهذه الثنائية قائمة في كل المجتمعات حتى في أمريكا وأوروبا، وإنما ضد التخلف بوجه عام . . أيا كان القطاع الذي يستتر وراء هذا التخلف . فالشيخ محمد عبده - على سبيل المثال - صاحب فكر ديني . . ولكنه فكر مستنير . ومن هنا كان رائداً من رواد التنوير . . تفتقد الساحة العربية - وليست الكويتية فحسب - لنظرة من رواد الفكر الثقافي الديني المستنير .

عبد العزيز حسين وحلم التنوير العربي

د. نصيم الياسي

عن دار سعاد الصباح صدر العام الماضي ١٩٩٥ سفر جليل في ٥٦٠ صفحة من القطع الكبير جدا ٢٢×٢٩ بعنوان «عبدالمعز حسين وحلم التنوير العربي» وحين طلب إلي بعد وفاة الرجل منذ أسابيع أن أعرض الكتاب على صفحات مجلة «عالم الفكر» الغراء ما ترددت قط لحظة لثلاثة ديون يجد كل مثقف أن عليه واجب القيام بها . أولها الدين إزاء واحد من رواد الفكر العربي عامة والكويتي خاصة القلائل فيها بليلة نحو أمته ووطنه على امتداد نصف قرن، وما خلفه لدى الأجيال من قيم ومعايير ومثل في المبادئ والسلوك والأخلاق تركت لنا لنتهدى بها ونفخر، ونأسأها في الحضور والغياب .

وثانيها الدين إزاء المجلة التي حملت مع لدات لها وأخوات مشعل التنوير منذ أن أنشأها المغفور له ولا تزال تسمى جاهدة لدفع عجلة الثقافة المنفتحة والمتقدمة إلى الأمام .

وثالثها الدين إزاء الكويت البلد الذي كان له خلال حضوره الثقافي على امتداد الوطن العربي الأثر البالغ والخطير، وأذكر فيها أذكر كيف كنا نتخاطف مجلاته التي سرعان ما تنفذ طبعتها ساعة صدورها في الأسواق لمحق أبحاثها، وأناقة نشرها، وزهادة ثمنها .

ديون ثلاثة علينا نحن معاشر المثقفين العرب أن نؤديها حتى أدائها بموضوعية صرفة، ونزاهة ومسئولية، فكيف إذا اجتمعت وتصلحت في شخصية عبدالعزيز حسين

وقرأت الكتاب من الجلد إلى الجلد، فبهمني فيها ضمه من مادة، وبهمني أكثر فيما عرفت عن الرجل، صورة وشخصية ونموذجا ودورا وريادات - ولا أقول زيادة - على مختلف المصعد .

إن عبدالعزيز حسين قد حمل رسالة التعليم والنهوض إلى بلده الكويت، وجاس هنا وهناك مختلف الحقول المعرفية حتى حقق لوطنه الصغير قبل أو مع وطنه الكبير الكثير من الإنجازات، وحالت ظروف وأحوال دون أن تتحقق لألف سبب وسبب كل الأفكار والرؤى والأطروحات، ثم قضى الرجل (١٩٢٠ - ١٩٩٦) كما يقضي أصحاب النبوة والرسالة والنهضة، أصحاب المثل والمبادئ والأخلاق، في صمت وفي ألم تسعده النشوة في بعض الحلم الذي رأى وطمح ونشد، وتحققه في الآن ذاته العبرة والحسرة على ما لم يتحقق أو يوجد .

كيف نقدم الكتاب، هذا السفر العظيم عن عبدالعزيز حسين؟

لقد أثرت أن أعرضه تحت أربعة عناوين هي :

- شخصية الرجل ورياداته .

- دوره الهام وآثاره .

- الكتاب في دراساته وشهاداته ووثائقه .

- تقييم عام ووجهة نظر .

ولن أدعي في كل ذلك أن ما سأكتبه من مادة هو من جهدي أو من اختراعي، حسبي أن أنسل من الدراسات والبحوث والشهادات ما يفي بحق الرجل علينا، وحسبي أن أحوك من خيوط مادته الوافرة الغزيرة -لحمة وسدى- ما أنسج به ملاءة الفضاء الواسع المطرز بحلم التنوير العربي أو همه وكابوسه الثقيل مثلاً رآه عبدالعزيز حسين وكابده (انظر خاصة الدراستين اللتين كتبها الدكتوران سليمان العسكري وشاكر مصطفى ويكاد عرضنا في الفقرتين الأولىين يكون اختصاراً لها) .

أولاً: شخصية الرجل ورياداته

إشراقه فكر وحضارة إنسان، معلم الأجيال، عملاق المعالفة، ظاهرة لا تتكرر، شخصية عظيمة لا تنسى... تلك هي بعض النعوت التي أطلقها عليه الدارسون، ورأوا فيه ومن خلال لقاءاتهم به ومعرفة إياه النبل في أسمى صوره، والتوازن في أبهى معلمه، والقيم في أرقى مظاهرها وأخلدتها، له من قوة الشخصية وهيئتها ما له، حلو المعشر، لين العريكة، سريع البديهة، ميال إلى الدعابة، يحيط من حوله بهنّاج الأبوّة والرعاية .

كل من عرفه أشاد بما تجسّد في شخصيته من صفات الدماسة والتواضع والجد في العمل والنزاهة والإخلاص في النهوض بالمستولية، ولهج بروحه الإنسانية الغامرة التي كانت تشمل الجميع ما بين صغير وكبير.

كان حكيم المؤتمرات مثلاً هو حكيم المجالس، كان بوداعته وأثاته وتمسكه بالجواهر دون الأعراس والتزامه

عالم الفكر

بمبادئ الأخوة العربية الحكم الذي لا ترد حكومته .

انتمى المرحوم إلى جيل من الرواد أفرزتهم فترة تاريخية شديدة الخصوصية علميا وعربيا ودوليا ، هو جيل الأملم والإنجازات ، جيل حمل على عاتقه كل طموحات الأمة العربية من أجل غد أفضل ومستقبل أكثر إشراقا ، وهو ذات الجيل الذي حقق كل التغيرات والتحولات السياسية والفكرية والاجتماعية الكبرى التي مازلنا نجني ثمارها ونتغنى بها حتى اليوم ، لكنه أيضا - وكما يقول الدكتور العسكري- الجيل الذي شهد أقسى الإحباطات والانكسارات والمزاثم- ويصف الرجل هذه الفترة بقوله « . . . في هذه الفترة التي تناهز الخمسين عاما شهد العالم أحداثا جساما بينها حرب عظمى وتحولات تاريخية وتطورات فكرية وغياب إمبراطوريات وبروز كيانات وقيام ثورات علمية ، واكتشافات في كل ميدان ما كانت تخطر على بال إنسان ، وخلال هذه الفترة شهدنا حروباً على خارطة الوطن العربي ، وتحرر مناطق مستعمرة فيه ، وقيام دول ودويلات ، وسقوط أنظمة ، وضياع أجزاء عزيزة من الوطن ، وصراعات فكرية ، وغيابات في الآمال ، وبيادر ثقافة جامعة ، ومحاولات لجمع الشمل ، وإقليميات ضيقة ، وتناقضات مشبقة ، وأمالا عريضة»!

هو إذن من جيل المفكرين والرواد العرب الذين لم تنحصر أحلامهم وطموحاتهم وإنجازاتهم داخل الحدود الإقليمية الضيقة ، بل كانت مشاريعهم دائما ذات بعد قومي ، وذات أفق رحب يأخذ في الاعتبار قضايا ومهم الأمة العربية بأسرها ، لكن هذا الجيل لم يكن يدرك حيثل حجم وصعوبة العقبات التي كانت تواجهه ، وكما كان يؤكد المرحوم نفسه «كانت طموحاتنا في تلك الفترة أكبر بكثير مما تحقق اليوم لأن العوائق كانت أكبر بكثير مما كنا نتصور ، والمشاكل التي اتضعت فيها بعد كانت أعظم بكثير من تحيلتنا وتصوراتنا إلى ما يجب أن يكون ، ولكن الأسس التي وضعت هي أسس سليمة . . . كل الأسس التي وضعت في ذلك الحين والطموحات التي كانت سائدة فيها بين الدعاة في ذلك الوقت ذات أسس سليمة رغم الصعوبات التي واجهتها والتي تواجهها الآن ، والتي قدرنا أننا سنواجهها في المستقبل» .

«إن الرواد الذين قاموا في الأربعينات والخمسينات في منطقة الخليج كانوا صادقين مع أنفسهم على قلتهم ، وكان من مميزاتهم أنهم لم يكونوا في يوم من الأيام محصورين في نطاق بيتانهم الصغيرة الإقليمية . . . كانوا دائما ينظرون إلى مشكلاتهم باعتبارها مشكلات تمثل جزءا من مشكلات الأمة العربية ، وربما كانت مشكلات الأمة العربية في أرجائها البعيدة . . . تشغلهم ، وربما شغلهم أيضا هن مشكلاتهم الخاصة الإقليمية» .

يبد أننا لن نكون متصفين إذا حاولنا أن نصنف مفكري جيل التنوير هذا ضمن الأطر الأيديولوجية الجامدة والحادية ، فقد كانت رسالتهم التنويرية هي مهم الأساسي ، وبشكل عام يمكن الزعم أن الرسالة التنويرية لهؤلاء الرواد قد طغت على رسالتهم السياسية والاجتماعية ، وإن كانت الرسالة التنويرية ذات نتائج اجتماعية وسياسية أكثر عمقا وأبعد مدى ، ومن يستعرض مسيرة المفقور له سيجد أن الرجل لم يصغر نفسه أبدا داخل الأطر الأيديولوجية أو الحزبية رغم سيادة الخطاب الأيديولوجي في سنوات الخمسينات والستينات ، ورغم صعوبة قراءة أفكار رجل مقل جدا في كتاباته ويعشق العمل في صمت ولا يتحدث عن نفسه إلا نادرا إلا أنه من الممكن استقراء أفكاره ورؤاه من خلال متابعة مسيرته وإنجازاته وكتاباته .

وهنا تنبغي الإشارة إلى نقطة بالغة الأهمية في فهمنا لشخصيته - كما يستمر الدكتور العسكري في إيضاحه

لأبعاد هذه الشخصية-، فما لا شك فيه أن الرجل ينتمي إلى سلسلة من رواد التنوير الذين أنجبتهم هذه الأمة، كان يمتلك حساً استراتيجياً فائقاً مكنه من تطبيق الكثير من أفكاره رغم تباين المسؤوليات التي اضطلع بها خلال رحلة حياته الوظيفية، وهو عبقرية إبداعية حقيقية، رغم أن البعض قد يستغرب تعبير إبداعه هنا لأن إنتاجه المكتوب محدود جداً، والواقع أن هذه العبقرية حققت إبداعها الخاص بطريقة تنطوي على الكثير من إنكار الذات والتضحية بالمجد الشخصي من أجل أبناء وطنه، وكان هذا من حسن حظ الكويت، فالمجتمع الكويتي وقتئذ لم يكن يحتاج إلى ترف الأعمال الفكرية المكتوبة التي تتحدث عن أهمية التعليم وإشاعة التنوير وإطلاق طاقات أبنائه بقدر ما كان يحتاج إلى إنجازات حقيقية على أرض الواقع، فمن السهل على المرء أن يتحدث عن ضرورة تحقيق نهضة تعليمية في البلاد، لكن الصعوبة الحقيقية تكمن في تحقيق هذه النهضة والحفاظ على استمرارها، وهكذا ضحى المفكر بمجده الشخصي الذي كان سيحصل عليه لو تفرغ للكتابة أو العمل الحزبي، من أجل مجد وطنه ومن أجل الرسالة التي آمن بها وكرس لها كل حياته، وربما لن يحظى عبدالعزيز حسين المكانة التي تليق به على خاوية الإبداع الثقافي والفكري المكتوب، إلا أنه يحتل بالتأكيد مكانة شديدة الخصوصية في قلب هذا الشعب وفي قلب أمته العربية بوصفه الرجل الذي حل مشعل التنوير وتقدم الصفوف ليضئ الدرب لأبناء وطنه في وقت عز فيه الضياء.

ويبدو أن عبدالعزيز حسين حل التناقض الذي ألمحنا إليه بين المفكر والسياسي لمصلحة المفكر صاحب الرسالة، ولعله تعامل مع السياسة بعقلية مفكر التنوير، ورغم صعوبة تصنيفه سياسياً أو أيديولوجياً غير أنه يمكن بشكل هام أن نضعه داخل التيار العربي القومي، فقد نذر نفسه لتعزيز هوية الكويت كدولة عربية، وعمل على ترسيخ الدور الثقافي الكويتي في الوطن العربي إدراكاً منه لأهمية هذا الدور في تعميق الهوية العربية للكويت كدولة، وفي تعزيز روابطها بالوطن العربي وتثبيت وجودها ككيان مستقل.

لقد أدرجناه ضمن التيار العربي القومي العريض، وقلنا إن السيادة في عقدي الخمسينات والستينات كانت للخطاب القومي الوجودي والأحزاب التي تبنت هذا الخطاب، ومع ذلك فإن عبدالعزيز حسين لم ينضم يوماً إلى أي من الأحزاب، وفي رأي الدكتور العسكري أنه كان يمتلك رؤية تختلف عن الرؤية التي حكمت هذه الأحزاب، فلم يؤمن قط بشعاراتها الشعبوية وإمكانية تحقيق الوحدة العربية عن طريق القرارات السياسية القوقية، لقد كان يرى أن الثقافة العربية القومية المستنيرة والديمقراطية هما فرسا رهان إذا أريد الوصول إلى خطوات وحدوية حقيقية، من هنا ركز الرجل كل جهوده على الجانب التنويري وليس على الجانب الخطابي التعبوي السائد آنذاك، وكان يؤمن إيماناً عميقاً بدور النخبة المثقفة داخل الأطر الديمقراطية، وبأن هذه الديمقراطية السياسية والاجتماعية والسلوكية ينبغي أن تصب في دعم دور النخبة المثقفة.

وثمة وجه آخر من وجوه شخصية عبدالعزيز حسين ينبغي تسليط الضوء عليه ككل رائد تنويري متعدد الأفاق، ذلك أنه رجل ما دخل اليأس قط يوماً إلى قلبه حتى في أحلك اللحظات، وما أكتوها، والتي مر بها وطنه وأمته العربية، ويعود هذا التفاؤل التاريخي إلى أنه توحد مع رسائله التنويرية، وكانت هذه الرسالة هي في ذاتها النبع الذي استمد منه قوته وتفاؤله، يقول:

دأنا متفائل دائماً، لأنني شاهدت العالم العربي في ظروف سيئة، ثم شاهدته في ظروف متعشة، ثم نشهده

الآن في ظروف مأساوية، ولا أعتقد أن هذه هي النهاية، بل سيكون للعالم العربي مستقبل، وسيمعود لممارسة دوره الحضاري»، ويقول أيضا: «كنت ولا أزال من المتشائمين بمستقبل وطننا العربي لأني أرى في النشاط رديفاً للباس، واللباس سبيل محقق للضياع، كل عمة نمر بها يجب أن تكون عاملاً بصقل معارفنا وقدراتنا المستقبلية على مواجهة الأحداث، والأهم التي تمر عبر أزمات كتلك التي نمر بها تتجاوزها بالإيمان والعمل والثقة بالذات والتفكير العلمي السديد». ويعتقد صاحب الدراسة أن هذا التفاؤل التاريخي يمكن رده إلى أن رسالته التنويرية كانت هي همه الأساسي ومصدر قوته، عكس الأيديولوجيين الذين يستمدون قوتهم من صعود شعاراتهم الأيديولوجية وانتصاراتها، ثم يتراجعون مع هزائنها وانكساراتها.

هل أثمرت جهود عبدالعزيز حسين أو تبسدت مثلها في ذلك مثل جهود الكثيرين من حملة مشاعر التنوير في هذه الأمة، هؤلاء الذين خلد لهم زمن الردة العربية؟! السؤال مشروع والإجابة واجبة وهي الإيجاب المطلق، ويرجع ذلك إلى أن الرجل وصى جيداً خصوصية واقعه، وامتلك مفاتيح التعامل معه، ففي مجال التعليم مثلاً نجح في فترة قياسية في تغيير وجه المجتمع الكويتي وشق مجرى سار فيه الجميع من بعده يتصلب ويقوى ويعمق ويصبح نهراً جارفاً لم تصمد أمامه كل المراقيل التي وضعت في طريقه من الذين حاولوا العبث بمسيرة التعليم في وقت لاحق، ولا يزال هذا النهر يواصل جريانه حتى اليوم بعد أن رسخ العديد من المفاهيم التي ارتقت الآن إلى مستوى أصبحت معه أقرب إلى التقاليد الشائعة، فالكويتيون يقدمون اليوم شيئاً اسمه تعليم أبنائهم وإرسالهم للدراسة في الخارج.

وأثمرت جهوده الثقافية على مستوى الوطن العربي، ويكمن سر نجاحه هنا في أنه عمل على تقديم ثقافة حقيقية مستنيرة ليس للمثقف العربي فقط بل أيضاً للمواطن العادي، وعندما حاولت جماعات النظام المراقبي إطفاء شعلة التنوير الثلاثة في الكويت، في لحظة حالكة السواد في التاريخ العربي المعاصر كان المدافعون عن قضية الكويت يستندون في دفاعهم عنها إلى أن الكويت كانت تصدر دائماً ثقافة واستنارة بينما كان نظام صدام حسين لا يصدر سوى الإظلام والقمع.

ثانياً: دوره الهام وأثره

أسهم عبدالعزيز حسين مع النخبة المختارة من زملائه في بناء الأسس الأولى للكويت الحديثة، وفي تحمل أصعب المراحل في تاريخها المعاصر، ووضع مع من وضع اللبنات الأولى لهذه الدولة الفتية في صمت وتقان ووعي، عمر كامل من العطاء ومن الوفاء ومن الثقافة الواسعة تجسد فيه، وتجربة نصف قرن من العمل والعلم والمواقف المستنيرة كان ولا يزال يمثل، لقد ظلله الواضح في حركة النهضة الحديثة في الكويت منذ أواسط الأربعينيات حتى قبيل وفاته مخططاً ومغزلاً معاً، وعاملاً للأجيال المقبلة في بني قومه وفي وطنه العربي الكويتي.

ولعل أهم ما عمله معه إلى شتى المجالات التي عمل فيها والمهن التي امتنها لحياته الدائم بأنه يقرن عمل الدولة بالثقافة الحديثة، وسعيه لكي لا يتحدث أي شئ من الوطاني في استيعاب المتغيرات وبين الإيقاع المتسارع لحركة البلاد، وتحديث المجتمع، وإعزاز الكويت علمياً وصحياً ومسارها للتطور العالمي، وقد أسهم بعقله وجهده في تحويل مجتمعه من بقايا القبيلة إلى مجتمع القانون، ومن مجتمع الأهمية الحضارية إلى مجتمع الرفاه والتطور، ومن مجتمع العشيرة المتأخية إلى مجتمع الدولة الآمنة والعدل المنظم.

وهكذا لم يكن -كما يقول الدكتور شاكر مصطفي- في أي منصب تسنمه رجل الحكم فحسب، بل رجل الثقافة العميقة أولاً، ولم يكن السياسي الدبلوماسي فقط ولكن الفكر والحكمة والسداد، ولا الوطني الضيق النظر ولكن العربي الذي يحتضن كل أمته، لم تزده الأيام إلا سكينته ومكانته، ولم تزد التجارب المريرة التي مرت به إلا هدوءاً ويعد نظر وحسن احتواء للمشكلات، وكان معلم سياسة ورائد فكر عربي مديد، وإذا قالوا ما دخلت السياسة باباً إلا أفسدته أو وصفوها باليهلوانية والختل، أو فهم الناس منها المعنى المكيفيل أو ظنوا أنها نوع من سعي الأكمى ومكر الثعالب، فقد فهمها عبدالعزيز حسين ومارسها شيئاً آخر مختلفاً جداً، كانت عنده أحد السبل للخدمة العامة ولتعليم الخلق التين، وإلقرار القانون العادل بين الناس، كان يمثل حل الدوام أرض الكويت ثباتاً وصمت جهاد، وبحر الكويت سعة وعمقا وتخضم مروج، وساء الكويت صفاء وهذوء وأبعاداً.

لم تكن المناصب الوزارية بالنسبة إليه سوى عمل عابر، ولو كانت تشكل ثلث حياته العامة، لقد قضى حياته كلها على نهج الذي ارتضى عملاً دائماً لوطنه، وبناء قومياً صامتاً، عقود عديدة مرت عليه بحلولها ومرها وهو في حركة ديناميكية متصلة لا تتوقف، كان صاحب رسالة يشعر بها في دمه وأعضائه، ويريد أن يؤدبها بأوسع معانيها، وأكثرها جدوى، ومرت سنون خمسون وأكثر ولكن على صفحة من الضمير نقية، وعلى سريرة مطمئنة هائلة، وعلى خلق ينبوع الصفا صاف رقيق، وهي لم تبحث فيه قبل وفاته وحين نبهه إلا ما يبحث الناقوس في النساك، لقد قضاهاماملاً متبجاً لوطنه وأهله وعروبته وإنسانيته في وقت واحد، على أنه لا يريد أن يميز أيام المناصب فيها، لأنه لا يرى فيها ما يستحق الذكر والفخر، ولو أنها كانت ملأى بالعواصف التي كان يجتازها مع زملائه بمهارة الريان الحكيم، يرفع معهم الشراع في الوقت الذي يوجه فيه الدفة، ويقدم الرأي الحصيف فيها بأخذ بيد العاني، ويرشد إلى معالم الصراط المستقيم أترأه دون أن يحير ويقاسي مهنة البحار ورث براعة قومه في معاناة البحار موجاً عاتياً وعصف رياح؟

وعبدالعزیز حسین على تعلقه الحميم بوطنه هو -كما رأي- هنا الدكتور مصطفي وكما رأيناه هناك مع الدكتور العسكري- على الدوام عربي المهوى، عربي المنى، عربي الفؤاد، عروبته تملأ كيانه كما يملأ وطنه كيانه معاً، ما طفت يوماً عاطفة عنده على الأخرى، وكيف تطفئ؟ وهو ينظر بعين إلى قومه الأقربين، وبالأخرى إلى أمته الكبرى تاريخاً وحاضراً وتطلعا، ويحصل بين هذا وذاك هموم الجانين في صدره، ما اهتز غصن في أقصى المغرب أو أدنى اليمن إلا اهتز معه، وكان في الطليعة مع الساملين والمبادرين، ولا قام مشروع يهم الوطن العربي إلا وجد الناس اسمه من الأسماء الأولى، فعلاقاته على طول البلاد وعرضها شبكة محدودة تصلة ببنيا العرب في كل مكان وحضور دائم في عمان واليمن كيا في مصر والسودان وتونس كيا في الجزائر والمغرب الأقصى، فكأنه ملك لأمته الكبرى لا هذه الرقعة الصغيرة في بلده، وله في كل ذلك الذي ذكرنا نظرتة وفلسفته ومبادئه.

ويشرك الدكتور شاكر هذه المبادئ قائلاً: كان المبدأ الأول لعبدالعزیز حسین في عمله العام أن الائتاء العربي قدر وليس اختياراً، فنحن حرب سواء أردنا أو لم نرد، هذنا القومي البعيد المدى في الوحدة قائم، أما متى يتحقق؟ فهذا أمر نرجو أن يتم على أساس سليم في المستقبل.

والمبدأ الثاني أن الوفرة المادية في الكويت سلاح ذو حدين، فإذا سهلت للناس الحياة والرغد فيجب ألا

عالم الفكر

تدفعهم إلى التوكل وإلى الانشغال بالمادة عن التراث وبذل المال في فضول الأمور.

المبدأ الثالث أن الثقافة حق وواجب لكل مواطن، وكل مشرول يجب أن يهتم بها وفي كل مجال، فلا يجوز أن يكون وزير التربية بعيدا عن الاهتمام الثقافي، ووزارة الإعلام يجب أن تهتم بالثقافة اهتمامها بالإعلام، وقناعاته كانت على الدوام أن العمل الثقافي التنفيذي يجب أن يفصل عن الإعلام لئلا يتأثر به وبأجوائه.

وللثقافة عند عبدالعزيز حسين في إطار هذا المثلث الذهبي الذي كان يحكمه ويفقد فكره «المكان الأولي» وقد وقفنا عندها من قبل، فلم لا نعود إليها ثانية وهي تحتل أهم منزلة في تصوراتنا وأحلامه النهضوية، إن الثقافة كيانه، يرى فيها تحقيقا لإنسانيته، ما عمل عملا إلا كانت الثقافة محوره ودينه وهدفه، الشعب المثقف في رأيه هو الذي يستطيع حمل أعباء العمل القومي والإنساني لأن الثقافة عطاء يحقق فيه الإنسان ذاته، بل يعثر فيه الإنسان على ذاته.

كتب المرحوم مرة يقول:

«... أعتقد أن أي عمل يمارسه المرء مختارا يحقق من خلاله ذاته، مهما كان هذا العمل، والمرء يحقق ذاته من خلال العطاء لا الأخذ، وإذا نظرنا إلى الخدمة العامة بأنها رسالة وعطاء فلنأخذ بالتالي تحقيق للذات.

تلك كانت نظريتي عندما كنت مديرا للمعارف، فقد كنت أؤمن بأن التربية رسالة تستهدف خلق أجيال تستطيع بناء بلدها، وتسهم في نهضة أمتها، وأن التعليم هو الاستثمار الأبعد مدى والأكثر مردودا، وهو إن لم يصطنع الأساليب الحديثة في التربية، ولم يفرس المنهج العلمي لدى الناشئة، فشل في تحقيق الغايات المرجوة منه والأعمال المقودة عليه.

وحين انتقلت من العمل في إدارة المعارف، كما كانت تعرف وزارة التربية في ذلك الحين إلى وزارة الخارجية لأحمل سفيرا لدولة الكويت في جمهورية مصر العربية ثم وزيرا للدولة، وجدت أنني يمكنني أيضا أن أحقق ذاتي في العمل السياسي فهو عمل في تصوري له بعدان: البعد الأول خدمة الوطن، والبعد الثاني خدمة الأمة العربية. والبعدان هما أشبه بدافئتين لها مركز واحد.

أما الثقافة والعمل فيها فإنه يتجاوز تحقيق الذات، إنه عندي العثر على الذات، وأستطيع أن أقول إن الثقافة تعطينا القدرة على التعامل العقلاني والذكي مع الواقع، وهي التي غمدنا برؤية تتجاوز الواقع الآن، لتطل على المستقبل، ولذا فإنني أعد الاهتمام بالثقافة بالنسبة لي أمر في غاية الأهمية لأنها تمنحني ما لا يستطيع أي شيء آخر أن يعطيني إياه وهو الصفاء النفسي».

وحين تسأل عبدالعزيز حسين الكتابة عن مشواره الطويل الثقيل في الوزارة يتساءل: وماذا نعلمي الكتابة عن كوزير وماذا تفيد؟

«... إن الوزارة رسالة قومية يجب أن تؤدي بأمانة وصمت، وهذا ما فعلت فإن كانت خدمة فقد عاجلتها بالحكمة، وإن كانت قيادة فقد عشتها غلخلا أميناً، ومادمتنا جزءاً من أمتنا الكبرى فقدنا أن ندفع بإمكاناتنا وجهودنا معها، وهذا ما وضعت نصب عيني، أما عدا ذلك فماذا يفيد الناس من أن الوزير ركب الطائرة متى مرة أو ثلاثاً في مهمات سياسية؟ أو مرت عليه مئات الأكراف من المعاملات والمشاريع؟ أو استقبل ويدع

ما لا يحصى من شخصيات العالم؟ وماذا يبقى في الحصيلية الأخيرة من المحادثات والمؤتمرات، وهي تعقد اليوم لتتقضي غدا؟ أليست كلعبة كرة القدم مجرد تسجيل أهداف تذهب مع الريح!!

عبدالعزیز حسین الوزير الطویل الخبرة في الوزارة يعد ذلك كل ذلك من المظاهر والأحداث التي لا تقدم ولا تؤخر، ومن نزع الكتابة على رمال الشاطئ يقوم بها كل يوم عشرات ممن يسمعون للمؤازرات لتمتله بها صفحات الصحف وأوقات الإذاعات ثم... ثم تلذوب في هوة العدم والنسيان، وإنها يؤكد الرجل أول ما يؤكد على الباقيات الصالحات، وهي ما يعتز به ويحرص على ذكره، وما الباقيات الصالحات عنده؟ إنها المشاريع الوطنية والعربية التي قاد إقامتها أو عمل مع العاملين عليها، وما أكثرها عددا وأهمها خدمة وبقاء ومنقلباً على المستويين الوطني والقومي، بل على المستوى الإنساني أيضا، وإنه ليقول: هذه وزارتي الحقيقية؟

فإن ذكرت له الصعاب التي لقي والأزمات التي تخطى والأعمال التي قدم ابتسم واعتبر ذلك من لوازم المهنة، مهنة الوزير، ولا يعتز بها، لأن مفهومه للعمل الوطني أو القومي أو الإنساني مفهوم آخر يقوم على الإنتاج الحضاري، وعلى ما يجعل المرء إلى سوق العروبة والإنسانية من الخير والعطاء، هذا هو المعيار عنده، وأما ما بقي فهو غشاء أحمر، ومشاكل حياة مما يشغل كل هذا البشر.

لقد ترك عبدالعزیز حسین طابعه في هذه الفترة من تاريخ الكويت الحديث، ومامن شك في أن أي مؤرخ سيؤرخ لها سوف يحتفظ له بمكانه الوطيد الذي أهلت له مواهبه وشيئله، وعند ذكر الفكر السياسي العربي المستنير فسيظل الناس يشيرون بالبنان إلى ديوانيته التي كانت يوما أحد أهم معالم الإشعاع الفكري، وأبرز مراكز النور الألق والمهدى المبين في الكويت.

ثالثا: الكتاب في دراساته وشهاداته

يضم الكتاب/ السفر العظيم أربعة أقسام: الدراسات والشهادات والوثائق والصور، ما يعيننا منها هنا القسنان الأولان. الدراسات والشهادات، وفيها نجد معا خمس زوايا أو خمسة محاور تكاد تنحصر فيها جميع المقاربات وهي: حياة الرجل، حقوق المعرفة التي رادها، والمهن التي أسندت إليه، الأهداف التي وضعها نصب عينيه، والمشاريع التي حلم بها أو طمح إليها، الانطباعات الإنسانية التي خلدت له، وعرف بها

١- حياة الرجل

بعد الولادة عام ١٩٢٠ ومتابعته الدراسية في بلده كانت الانعطافات الهامة في هذه الحياة تسير على النحو الآتي:

- البعثة إلى مصر لإتمام الدراسة خلال أعوام الحرب الكونية الثانية ١٩٣٩ - ١٩٤٥، عاد بعدها إلى الكويت يحمل ثلاث شهادات عالية، والتخصص من الأثر ودبلوم التربية العالي من جامعة القاهرة.

وعاد مع هذه الشهادات بروح متطلعة إلى التجديد ونخزون ثقافي واسع ورغبة صادقة عتيفة في خدمة البلد.

- تصادف بعد العودة أن تدفقت عائلات البترول بفزارة قلبت المجتمع الكويتي كله رأسا على عقب.

عالم الفكر

كان مجتمعاً لا يصل إلى ربع مليون نسمة وإنهالت عليه ثروة مفاجئة ضخمة يشكل قوي سريع عادم زهرته أركانه وقيمه، كانت هجمة مدينة القرن العشرين نتجة لا إلى مجتمع مغلق ولكن إلى مجتمع منفتح متصل بتطور الدنيا وإن يكن فقيراً، لذلك كانت للهجمة آثارها الانقلابية، وللتأثير للانقلاية جاءت إلى مجتمع عاش قروناً طويلة في البادية أو في المدينة على نمط معين من القيم والعادات لا يغيرها، وجاءت عادات النفط تحرقها جرفاً.

أين كان عبدالعزيز حسين أثناء هذه الفترة الانقلابية الأولى ما بين سنة ١٩٤٥ وسنة الاستقلال ١٩٦١؟ يجيب الرجل عن ذلك بقوله: «لقد صادف أن انتهت دراستي مع انتهاء الحرب سنة ١٩٤٥ فعدت إلى الكويت، بعد غيبة مستمرة خشيت خلالها ألا أستطيع العودة إلى مصر لو قمت بزيارة الكويت خلال إحدى الإجازات، وفي الكويت وجدت نفسي إزاء اقتراح عجيب إلى النفس من مجلس المحارف الذي يشرف على شؤون التعليم، كان هذا الاقتراح هو أن تقوم الكويت بإنشاء مركز ثقافي في القاهرة مهمته الإشراف على البعثات».

- أمراً هامان حدثا في القاهرة كان وراءهما عبدالعزيز وكان لهما فيما بعد عقابيلها على مجمل حياته الثقافية وأفكاره في التربية والتعليم أولها تأسيس بيت الكويت، وثانيها صدور مجلة البعثة.

ويقول الأستاذ عبدالعزيز الصرعاوي الوزير السابق والسفير عن الأميين مابلي: «عشنا في بيت الكويت، وكان أشبه بمدرسة بكل المقاييس، وكان على رأس هذا البيت عبدالعزيز حسين الذي أعطى من وقته وأحاسيسه الكثير، وأعطى حناناً متدفقاً لزملائه وأبنائه الطلاب، وكان يحضر إلى هذا البيت العديد من المحاضرين الدكاترة للمحاور في شتى القضايا الفكرية والاجتماعية. ومن بيت الكويت هذا صدرت مجلة البعثة التي كانت هي الأخرى مدرسة، وكانت سجلاً وافقاً لتطلعات وآمال طلاب البعثة، أشبه ماتكون بفترة إعداد جيد ومبكر وتربية مسبقة للتعود على الكتابة».

- وتمر الأيام ويرسل الرجل إلى لندن عام ١٩٥٠ لدراسة التربية وعلم النفس، كان في الثلاثين من عمره وقد نضجت لهجته، فكانت هذه البعثة تنويعاً لفكره المنفتح، وتدريباً جليداً على أساليب التربية الغربية ومدارسها وطرائقها، وقد انتهز المناسبة ليطلع على الجو الثقافي الإنجليزي من عروض مسرحية ومتاحف وتطوّر سياحي وقراءات أدبية وفكرية شتى، كانت إقامته في أوروبا اتصالاً مكثفاً بمن فيها وبما يمكن أن يفيد منها.

ويذكر الرجل فيما يذكر أن الشيخ عبدالله السالم الصباح الذي أضحى سنة ١٩٥٠ حاكماً للكويت هو الذي اختاره، وكان يرى فيه مستقبل الكويت وأملها، كما يذكر أنه صاحب رسالة وإن بلده في حاجة إليه، كانت الكويت تعيش معه ذاتياً.

وفي حديث أجري معه لاحقاً رأى أن أعمق جانب من نظام التعليم في إنجلترا أثر في نفسه هو ما لاحظته من الحرية الواسعة التي يتمتع بها ناظر المدرسة والمدرس عند القيام بواجبهما التربوي، وكان من نتيجة هذا النظام أن كان لكل مدرسة تقريباً طابعها الخاص في النطاق التعليمي العام. كما أثر في نفسه ملمح المساواة في فرص التعليم التي لاحظها في المدارس الصغيرة بين مسفوح جبال اسكوتلندا حيث يحصل أبناء الرعاة والفلاحين ما يحصل عليه أبناء الحواضر من الاهتمام والرعاية في مجال التعليم.

إن أهم المؤثرات التي خلقتها جولته في الغرب وبرزت مع الأيام :
- أن ثقافته وأفقّه الواسعين وكذلك نظراته العميقة كانت هي المؤهلات التي عيّنت له ليكون مديراً للمعارف .

- كانت اهتماماته الأساسية وهو في بلاد الغرب تدور حول بلده وما يصلح لهذا البلد .

- كان شاغل التعليم هو همه الأساس لأنه عمل في الأسس وفي الجذور .

- كان الرجل على الدوام شغلة من الحركة الدائبة التي تتقد وتقوم .

- في عام ١٩٥٢ استدعي عبدالعزيز حسين من لندن ليكون مديراً للمعارف في الكويت ، وهو اختيار أوصى به حاكم الكويت يومئذ ودعمه مجلس المعارف المنتخب ، وعاد الرجل ليتسلم هذا المنصب تسع سنوات ١٩٥٢ - ١٩٦١ ، وكانت هذه السنوات هي سنوات النهضة التعليمية الأولى والكبرى ، والمنصب . كما قال ، مرموق لما تتصف به المعارف من استقلالية في التخطيط والتمويل وما للقناعة الشخصية من قوة في الانطلاق السريع نحو تعميم التعليم ودعمه أفقياً ورأسياً واتخاذ سبيلاً للنهوض الاجتماعي ، ومن هنا نفهم تلك الطموحات الكبرى التي كانت تدور في رأسه ، والذي أعانه عليه التصور العريض لمستقبل الكويت كجزء من الوطن العربي ورفضه في أن يجعلها في مركز الريادة والقعدة ويكتفي أن تذكر أن ميزانية المديرية قبل أن يتسلمها عبدالعزيز حسين كانت قرابة مليون روبية بعملة العصر أيامها فصارت بعد أن غادرها مائتي مليون ونصف المليون لتعرف كم هي الجهود التي بذلها من أجل الوطن والمواطن .

- وجاءت أزمة العلاقة التي تفجرت بين الكويت والعراق عام ١٩٦١ ، وكان عبدالعزيز حسين وقتها في جنيف يحضر مؤتمر التعليم الدولي فطلب إليه حاكم الكويت التوجه مباشرة على رأس وفد إلى نيويورك لشرح وجهة نظر الكويت لدى مجلس الأمن ، وكان هذا الطلب بداية دخوله في أتون السياسة أو بداية الانتقال إلى مجالها ، صحيح أن هذا الانتقال من سلك المعارف والتعليم إلى العمل السياسي واسع وسريع بيد أنه كان فرصة هامة لإبراز مواهبه وبدايته السياسية ، لذلك كان دوره في فترة الاستقلال وظهور دولة الكويت دوراً من أهم الأدوار وأكبرها أثراً في تاريخ الكويت ومستقبلها ، ولم يأت هذا الدور عفواً فإن عبدالعزيز حسين حين يغمض عينيه ويتذكر أيام الاستقلال الأولى يتذكر الكثير مما جرى في عام ١٩٦١ من نشاط مكثف قفز بالكويت في أشهر معدودة وهماً لها مقعدها الكامل بين الدول المستقلة .

- كانت الأيام الأولى للاستقلال هي أخطر فترة مرت بتاريخ الكويت على الإطلاق ، هي أيام الانتحان المسير للمقدرة على الاستفادة من الإمكانيات القائمة ، والقدره على جذب التأييد الخارجي ، وأهم من ذلك القدرة على تجميع طاقات الشعب وتوجيهها نحو الهدف المنشود .

إنه الإحساس بالانتماء ، والإحساس بالمسئولية وكان كلا الإحساسين من أبرز سمات أيام الاستقلال الأولى ، كان كل فرد يرى أنه مجند للقيام بأي دور يوكل إليه لتحقيق أفضل صورة تظهر بها الكويت المستقلة بين دول العالم ، ذلك هو المثل الأعلى لمعنى الاحتفال بالعيد الوطني ، أن نمتز بالانتماء إلى الوطن وأن نقرن

هذا الاعتزاز بالعمل الجاد على رفعته وإعلاء شأنه .

ولعلها وقفة تقدير وامتنان ليس لعبدالعزیز حسین ولكن لكل من أسهموا في تلك الأيام الصعبة بجهودهم ومواهبهم لقيام دولة الكويت دولة حرة مستقلة ، وشاركوا بخاصة في قيام المجلس التأسيسي فيها وفي وضع الدستور وملء مرافق الدولة بالكفايات ، وقد كان من ذلك اختيار عبدالعزیز حسین سفيرا للكويت في القاهرة وممثلا دائما لها لدى جامعة الدول العربية ، فساد للمرة الرابعة إلى مصر ، وحول بيت الكويت إلى بناء لسفارة الكويت .

وفي الجور المعقم بالأحداث وبالتقرب مما محليا وعربيا ودوليا وجد الرجل أن خير وسيلة للاتصال بها يدور أن ينقل إلى منزل السفير تقليدا كويتيا أصيلا هو «الديوانية» ، أو ما يسمى بالصباحون المفتوح ، وكان يجتمع في الديوانية كل مساء العديد من رجالات العرب ومن رجال الصحافة والفكر من شتى البلاد العربية يناقشون في حرية تامة ويختلطون في أمور كثيرة ولكنهم يجتمعون حول هدف واحد هو تحرير الوطن العربي .

- كان قد مضى قرابة ثلاث سنوات على تأليف أول وزارة دستورية عندما رأى هو وعدد من زملائه في الوزارة أنه قد آن الأوان لدعم الوزارة بعناصر قوية ترتفع بها قدرتها على مواجهة التطورات الداخلية والخارجية . ويوم أجريت انتخابات عامة سنة ١٩٧١ استدعاه الشيخ جابر الأحمد الصباح وكان يومئذ رئيس مجلس الوزراء للعودة إلى منصبه القديم وزير دولة لشؤون مجلس الوزراء في الوزارة التي تألفت في فبراير سنة ١٩٧١ ، واستمر فيها وفي الوزارة التالية إلى عام ١٩٨٥ ، حيث اعتذر عن الاستمرار في المشاركة بالوزارة الجبلدة رغم رغبة سمو الشيخ سعد العبدالله السالم رئيس الوزراء في استمراره ، وقبل بعد إلحاح اعتذاره وقد رأى حضرة صاحب السمو أمير البلاد تكريما لجهوده وتقديرا لبلده أن يعينه مستشارا بمكتبه ، وهو المنصب الذي تولا حتى قبيل وفاته منذ شهور .

ويرى الدكتور مصطفى أن عبدالعزیز حسین يؤثر أن تكف عنه الكتابة كوزير لتحدث عنه كراشد تنويري في مجال الثقافة الحديثة ، وما ذلك إشفاقا منه على أسرار الدولة والوزارة ، ولكنه الزهد فيها رغم أن تسنم الوزارة مقام يدل على احترام الكفاية والقدرة في من يختاره سمو الأمير وسمو ولي العهد والأمة لهذا المنصب ، ويدل على أنه رجل دولة مرموق المكانة في أهله وقومه ، ولعل شغله المنصب الوزاري على فترتين مابين سنتي ١٩٦١ - ١٩٨٥ ثم تركه له طائفا بنفسه رغم الإلحاح عليه في البقاء دليل على ما تمتع به أثناء وزارته من الحكمة والتقدير لدى الجميع .

٧- حقول المعرفة

حقلا رئيسان اهتم بهما المرحوم وانصرف إليهما طوال عمله وهما أساسيان وبعدان استراتيجيان الأول هو حقل التعليم والثاني هو حقل الثقافة .

- بالنسبة إلى التعليم فقد بدأ الرجل عمله بها يناسب فكره وعصره المشرق ، خطة تكون لدايرة المعارف بعيدة النظر تضع في مقدمة أهدافها أسس نهضة تعليمية سليمة ، وأسس نهضة تربوية تزرع في نفوس الجيل الصاعد قيس ومبادئ الدين الحنيف وثقافتنا الإسلامية المعريقة ، وقد أراد الرجل من التعليم أن يكون أداة

الرفع لمستوى الكويت عامة ونظم لذلك أفضل الخدمات فجعل التعليم إلزاميا للمكفوف والإنسان ومجانا ليشمل حاجات الطلاب كافة في أدواتهم ووسائل نقلهم وأكلهم وملابسهم ودواتهم بصرف النظر عن مستوياتهم المادية أو جنسياتهم. ثم أخيرا جعله شعبيا بمعنى أنه كان لكل المواطنين في حجراتهم ومدتهم كالشمس والماء والهواء، حق مشروع للجميع.

- أما بالنسبة إلى الثقافة فقد رأى الرجل أن كل الخطوات التعليمية والتربوية السابقة على ما فيها من تصميم وجراة وطموح لم تكن هي المقصودة بذاتها، كان ينشد أبعد من ذلك، تحول المجتمع الكويتي إلى مجتمع مثقف، يقول عبدالعزيز حسين «أثناء عملي مديرا لإدارة المعارف كان اهتمامي الأول هو نشر الثقافة إلى جانب التعليم، وفي تصوري أنا وزميلاتي أن الثقافة جزء هام من التربية والتعليم إن لم تكن هي الهدف منها، واهتمامنا انصب على إقامة الأسابيع الثقافية في الكويت واستدعاء المفكرين للإلقاء محاضرات من كافة أقطار الوطن العربي، ولعل الأحداث الهامة التي حدثت إبان الخمسينات وفي مقدمتها حدثان اثنان هما تأميم قناة السويس عام ١٩٥٦ وقيام الوحدة بين مصر وسورية عام ١٩٥٨ ليكشف مبكرا عن أصالة هذه الحركة التعليمية وجذورها الثقافية العميقة ومن أبعادها القومية في الوقت ذاته، ولا أدل على ذلك من ترافق هذين الحدثين العربيين بحدثين خاصين في الكويت كان المرحوم وراهما هما صدور مجلة العربي وانعقاد المؤتمر الرابع للأدباء العرب في الكويت، ويقدر ما كان هذان العاملان الطموحان يحتاجان إلى سعة المال كانا أيضا يحتاجان إلى سعة الطموح والأمال، ويدلان على الوحي الاستراتيجي بحاجات المستقبل العربي وبأسلوب الأمل لحلمته».

ويتوج عبدالعزيز حسين طموحاته الثقافية بإنشاء المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب عام ١٩٧٣ الذي رأى في هيكله العام أشبه ما يكون بوزارة الثقافة، وقد أدرك الرجل والقائمون معه على المجلس ومنذ اللحظات الأولى أن ثقافة الكويت جزء من ثقافة الأمة العربية الشاملة، وأنها إذا شادت الظهور والتوازي مع البلاد العربية الأخرى فيجب أن تكون الثقافة هي سبيلها أولا إلى ذلك، وإليه وإلى الكوكبة التي أحاطت به يعود هذا المفهوم العربي لدور الكويت الثقافي، وفي إطار هذا المفهوم وعلى هديه وضعت استراتيجية العمل في المجلس الوطني، ولم يكن ذلك يعني إطلاقا نسيان العمل الثقافي المكثف داخل الكويت، فقد كان لهذا نصيب ولذلك نصيب مواز له في تنظيم متناغم متناسق في فكره وفي تصوره، غير أنه بالنسبة إلى الكويت أخذ الطابع العلمي، أما بالنسبة إلى الوطن العربي فقد أخذ الطابع الثقافي العام.

٣- الأهداف

ما بين استقالة عبدالعزيز حسين من الوزارة عام ١٩٦٥ وعودته إليها عام ١٩٧١ شغل الرجل بعض الأمور التجارية والصناعية إلا أنه أخفق فيها جميعا، وظل شغله الشاغل يرتبط على الدوام به، وما همه إلا وطنه الكويت وأمة العربية على السواء. وقد شكل مع بعض أصحابه خلال الفترة تجمعها وضع له ثلاثة أهداف: عملية وعربية ودولية، وإذا ما تفحصنا هذه الأهداف سنجد أنها لا تخرج البتة عما حاول أن يرسخه وهو يتناسب المناصب الوزارية وغير الوزارية مما يؤكد ويشير في آن إلى مبلغ الطموحات الاستراتيجية التي كان ينشدها.

فمن الأهداف المحلية. الإيمان بأن الكويت بلد عربي وأنه جزء من أمته، واحترام الدستور نصا وروحا

عالم الفكر

وتطويره لخدمة الشعب والعمل على ضمان حياة ديمقراطية سليمة تعبر عن آمال الشعب وأهدافه وطموحاته، والقضاء على أسباب الاستغلال والفساد، وتحقيق العدالة الاجتماعية وضمان الحد الأدنى للمواطنين في العيش والسكن والخدمات، ودعم الاقتصاد الوطني عن طريق التخطيط العلمي وتوفير الضمانات، وإقامة نظام إداري مدعم بالكفايات، وتوفير الخدمات العامة وتنمية الوعي لدى المواطنين والحفاظ على التقاليد العربية والإسلامية، وضمان حرية القول والرأي والكتابة.

ومن الأهداف العربية: الإيمان بالمصير الواحد المشترك للأمة، ودعم التضامن والائتلاف، والعمل على تحرير الأجزاء السليبة والمحتلة، ودعم كفاح الشعوب المناضلة من أجل التحرير، والحفاظ على عروبة الخليج، وتقوية الجامعة العربية، والحل على قيام اقتصاد عربي متكامل واستغلال الطاقات والموارد الطبيعية في الوطن الكبير.

ومن الأهداف الدولية دعم هيئة الأمم المتحدة والتعاون مع سائر القوميات وجميع الدول المحبة للعدل والمساواة والإيمان بمبادئ ومقررات عدم الانحياز ومساعدة كفاح الدول التي تسعى نحو التحرر والإسهام في كل ما من شأنه تحقيق الأمن والحرية والعدالة في العالم.

إن أهمية هذه الأهداف أو البرنامج السياسي تأتي من أنه كان يمثل -كما يقول شاكور مصطفى- أفكار عبدالعزيز حسين ونضجه السياسي مع الجماعة التي كان يعمل معها، ودراسة تاريخ حياته تكشف أنه وضع في هذه الفقرات خلاصة فكره السياسي وأنه ظل طوال حياته لا يبعد عن هذه المبادئ التي رسمها.

٤- المشاريع

كثيرة هي المؤسسات التي ساهم فيها، وكثيرة أيضا هي المشاريع التي خطط لها أو أسسها أو دها إلى تأسيسها حسبنا أن نعدد:

في داخل الكويت كان عضوا مؤسسا في رابطة الأدباء وجماعة حماية البيئة ونادي الصيد والفروسية وعدد من الأندية الرياضية وجمعية مكافحة التدخين، وفي خارج الكويت كان عضوا مؤسسا في المركز الدولي للخدمات الثقافية في بيروت ومركز الفنون الإسلامية في استانبول والمؤسسة الثقافية العربية في لبنان ولجنة اليقيم العربي، وحين ترك العمل الوزاري طائفا عام ١٩٨٥ كانت لديه مسؤوليات عدة غير حكومية منها عضوية المجلس التنفيذي لليونسكو في باريس وعضوية مجلس أمناء معهد تاريخ العلوم عند العرب في فرانكفورت ولجنة الحملة الشاملة للثقافة العربية، وعهد إليه برئاسة لجنة توثيق تاريخ التعليم وإنشاء متحف للتعليم واختيار مدير لجامعة الكويت.

ومعظم هذه الأحوال كان يقوم بها طوعا ويعطيها من وقته وجهده ما يستطيع، ويعداها من نافلة العمل ومكملاته، فقد كانت له أعمال الأخرى الثقافية التي تستهويه ويمتصها الكثير من اهتمامه وهي التي أطلقنا عليها اسم المشاريع. فإياها هذه المشاريع التي أشرف عليها أو شارك فيها إنها التالية:

- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

- مجلة عالم الفكر.

- سلسلة المسرح العالمي.

- نشر كتب التراث .
- دعم الفنون التشكيلية والنحت .
- دعم الحركة المسرحية .
- معرض الكويت للكتاب .
- معهد الكويت للأبحاث العلمية .
- إقامة الأسابيع الثقافية .
- إصدار المطبوعات الثقافية .
- إصدار عالم المعرفة .
- مجلة الثقافة العالمية .
- طبع الكتب العلمية التراثية والتاريخية الهامة .
- الهيئة العامة للجنوب والخليج العربي .
- المعهد العربي وكلية العلوم والتكنولوجيا بالقدس .
- المشاركة في وضع الخطة العامة للثقافة العربية .
- المشاركة في مشروع الموسوعة العربية .
- المشاركة في بلورة وإنشاء معهد العالم العربي في باريس .

ويختم الدكتور شاكِر مصطفى بعد هذا التطواف في مشاريع الرجل وأحلامه بما قاله الرجل عن نفسه (أحلامي العربية نشأت من الصغر، وكثير منها كان حلمًا ولا يزال، من أحلامي أن أنتقل من دون جواز سفر إلى أي بلد عربي، أن أقرأ أي كتاب عربي في أي بلد عربي، ألا أجد أميًا في أية قرية مصرية أو سورية أو مغربية، هذه أحلام كنا في صغرتنا نظن أنها يمكن أن تتحقق بسهولة، وكثير منها تبخر، ولكنني بطبيعتي متفائل بالمستقبل، والمستقبل ليس له حدود).

٥- انطباعات من الرجل وشهادات

قدم الكتاب عن عبدالعزيز حسين عشرين شهادة كلها تفوح بالشذى العطر، وتخرج بأشعة النور الألق والوضىء، وجميعها شهادات صدق وحق لما كان يتميز به الرجل ويخلفه لدى القاصي والداني عن اقتراب منه معرفه، ومن سمع به ولم يره، من الصعب أن نتبعها أو نكشفها أو نجعلها في محاور وصنارين، سأكتفي بجزء مما ساقه الدكتور محمد جابر الأنصاري عنه . قال :

كان من الحالمين ومن العاملين، من أجل مطلب خطير، مازال عصيا على التحقيق في حاضر العرب اسمه النهضة، النهضة القومية تحديدا، النهضة التي هنت لطالبيها كل أحلام الأجيال والتجديد والتحديث لأمة ضعيفة متخلفة مجزأة، كانت يوما في طليمة الركب الإنساني .

كان عبدالعزيز حسين يسعى منذ شبابه عبر الإدارة والسياسة والدبلوماسية والتربية والفكر والعمل الثقافي وراء ذلك الحلم البعيد، والمطلب العسير الذي اسمه النهضة، واستطاع أن يقف سواء في وطنه

عالم الفكر

الصغير أو على امتداد وطنه الكبير وراء العديد من المشروعات المتميزة، هو الأب المؤسس للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بمنجزاته الثقافية والفكرية المشهودة على الساحة العربي، وهو الذي رعى بصبر واتزان لسنوات عدة تنفيذ رسم الخططة الشاملة للقضاة العربية بين الكويت وصنعاء وتونس التي عمل في بلجتها العامة ولجانها المتخصصة مئات المفكرين والعلماء العرب على اختلاف مشاربهم وميولهم وأمزجتهم فكان معهم ولم يجمعوا إلى أن تم إنجاز العمل.

وجاءت التراجعات والكوارث والإحباطات الكبيرة في الحياة العربية المعاصرة كثيرة ومتعددة الأوجه وبعبدة الأثر.

وكان عبدالعزيز حسين بين القلة من النهضويين العرب الذين واجهوا هذا الالتحان العسير بما يشبه الصمود الرواقي أو الصمود الأخلاقي للمتنزم من أجل الصمود لذاته رفضاً لليأس، وذلك كي يتمكن من مواصلة رسالته النهضوية حيثما استطاع إن لم يكن في الميدان السياسي القومي ففي التربة والفكر والثقافة بمنأى عن عثرات السياسة ومزالقها، وما حققه بهذا الصدد في بلده والوطن العربي ليس بالإنجاز اليسير قياساً إلى جهد الإنسان الفرد المستقل بعمله من أي لون.

غير أن أقسى الكوارث التي واجهت هذا النهضوي القومي كانت كارثة الاجتياح العسكري لوطنة الكويت تحت الشعارات القومية التي تم إفراغها، والتي طالما عنت شيئاً مختلفاً وعزيراً ومتسامياً لجيله من الرواد.

وكان أقسى ما في تلك الكارثة بالنسبة إليه على قسوتها وطنياً وقومياً وإنسانياً للمجتمع ذلك التخريب والنهب الذي تعرضت له المؤسسات العلمية والبحثية والثقافية الكويتية العاملة لخير العرب دون تمييز، وهي المؤسسات التي منحتها عبدالعزيز حسين زهرة عمره من أجلها مع إخوان له من رجالات الكويت العاملين في ذات الحقول.

وكان وقوع مثل ذلك لمن آمن بالعروبة والوحدة العربية الحقيقية طوال حياته بمنزلة زلزال لكيان بأكمله.

ولكن عبدالعزيز حسين انطوى على الجرح ولم يتخل عن جوهر صموده الرواقي الذي عرف به رغم فداحة الكارثة في الوطن والنفس والفكر والقيم القومية المجهضة، ومن رآه في المؤتمر الشعبي الكويتي الذي عقد في جدة لوضع استراتيجية العودة لس مدى التداخل والتجاذب الدقيق والشفاف في نفسه بين أمل الاستمرار في الرسالة، وفداحة الخطب الواقع. ومع ذلك رغم ماحدث ويحدث في الوطن العربي فإن عبدالعزيز حسين ونظرائه قد راهنوا على الجواد الرابع في سباق التاريخ على المدى البعيد مهما كانت وتكون فداحة الكوارث والكبيات الملاحقة.

هو مثل تلك الناذج من المفكرين والمتقنين العرب عبر التاريخ قديمه وحديثه الذين لم تمنعهم كوارث عصرهم السياسية والعسكرية من معاندة التيار الانحطاطي الراهن فأصروا على غرس بذار الفكر والبناء الثقافي والحضاري في بنيان الأمة للمدى الطويل رغم شراسة الهجمات المغولية والصليبية وظلامية عصور الطغيان فاستطاعوا بذلك إعلاء صروح الثقافة والحضارة في مسيرة الأمة رغم اغتارات السياسة.

فابن خلدون الذي كابد بنفسه أهوال حصار التتار لدمشق، هو ابن خلدون ذاته الذي خلف لنا كل هذا المعطاء الفكري الباسق الذي لم يخترقه أي حصار، وعمل خطاه مشى ولابد أن يمشي الكثيرون من رجال الثقافة العرب في أمة ما زالت تعاني الصراع في كيانها بين انبعاثات السياسة وأشواق الإبداع الفكري والحضاري، وذلك بالذات هو قدر رجال النهضة في عصرنا وكل عصر رغم ما يبدو من ضخامة اللاجدوى وفداحتها.

إن آخر الليل النهار، مهما امتد وطال، وعندما يشرق النور ستري أجيالنا المقبلة أن هناك رجالاً ثبتوا في مواقعهم، وصمدوا ما عاهدوا الله عليه رغم تنابع الانبعاثات، ويلدروا للقادمين الآتين في ظهر الغيب قمعا وسنبلا لمواسم حصاد لا بد آتية.

وائق أن عبدالعزيز حسين من هؤلاء الرجال، وحين يأتي التكريم لرجل من هذا الطراز، وهو المنصرف عمداً عن الأضواء والواجبات في زمن التزاحم العربي الشديداً عليها فإن معنى ذلك أن بوصلة الاختيار قد التجهت بهجائية صادقة إلى الموقع الصحيح.

فتحية إلى عبدالعزيز حسين من مشارك له في مسيرة المكابدة المضنية، ومتأس معاً بأساها.

رأبعا : تقويم عام ووجهة نظر

حتى نستطيع أن نقوم الكتاب تقويميا موضوعيا وسديدا علينا أن نضعه ضمن إطاره العام الذي صدر فيه، وهو إطار أغشتنا عن رسمه وتحديد كلفة الدكتور سعاد الصباح التي تصدرت صفحته الأولى. تقول الكلمة :

«لم يكن هناك خيار أو سؤال حين دعوت إلى تكريم الرجل الذي ندين له بأولى لبنات التعليم، وتدين له الكويت بعباءة لم يتوقف في ميادين المعرفة السياسية، واليوم إذ أتقدم خطوة واحدة لأداء بعض الواجب والقليل نحو الاحتراف بصاحب المعارف، أستاذ الأجيال، فإنها أفعال وفاء للقيم التي انزعجت في النفس، وإجلالا لرجل يستحق منا جميعا أن نقف في حضرته شاكرين وحامدين لله عز وجل أنه كان معنا وأنه باق معنا، وأننا في ذاكرة الأجيال نحضر اسمه بالإكبار قائلين : شكرا لكل ما أعطيت، شكرا يا عبدالعزيز حسين - الأستاذ - من التلمذة التي لا تنسى».

الكتاب إذن تكريم للرجل واحتراف به واعتراف بأياديه البيضاء على الكويت والوطن العربي قبل أن يودع الدنيا ويرحل، إنها خطة أو مشروع بدأ بعبدالعزیز حسين، وثني بإبراهيم العريض، وثالث بمن... لا أدري، المهم في كل ذلك أن نكون أوفياء للرموز أصحاب الرسائل وهم على قيد الحياة نكتب عنهم ونحدث إليهم ونقول لهم تحية إليكم وشكرا كل الشكر على عطاءاتكم التي ستبقى مثالية في ذاكرة الأجيال ونهاذج تحظى.

ضمن هذا التصور للكتاب والمغاية منه وازمن الخطاب فيه ندرك ثلاثة أمور أو بكلمة أدق نفهم ونسوق معا ثلاثة أمور:

أولها هذا التكرار أو التداخل أو الترداد، سم ذلك ما شئت مادمننا ننقح على أن ثمة شيئا ما في الكتاب

يفني بعضه عن بعض ، فقد كان كل باحث أو دارس أو شاهد يكتب عما يعرفه أو يحسه دون تنسيق مسبق أو تحكيم لاحق .

وثانيها طبيعة اللغة أو التعبير المستعمل في خطاب النص ، وهو خطاب من حي إلى حي ، وليس خطاباً من حي إلى ميت ، إن الحديث عن «الأنت» يختلف كل الاختلاف عن الحديث عن «الهو» ، ولا يعني ذلك ويجب ألا يعني أن ثمة فائضاً إنشائياً في الكلمات بل يعني أن مابال في خطاب التكريم يختلف إلى هذه الدرجة أو تلك عما يقال في خطاب السير والبحث والتفتيش والتقصي ، الأول أكثر ذاتية والثاني أكثر حيادية وموضوعية .

وثالثها فقدان النص الغائب في مقابل النص الحاضر أو المائل ، ويشعر من يقرأ الكتاب أن ثمة فجوات من سنوات في حياة الرجل ، قلت أو كثرت ، لم تستكمل دراستها ولا عرض أفكارها ، ولا سبيا سنوات الصمت ، فهذه السنوات أبلغ في التعبير عن المواقف من سنوات النطق ، أين هي ، وكيف كانت أنكار صاحبها وقناعاته إزاء الأمور الغالية؟

وربما كان ينقص الكتاب ، ويمكن أن يستدرك عليه في المستقبل هو قراءة نصية لإنتاج المرحوم ومولاته ، فالرجل وإن كان كأنه النسر مقلداً نزوداً يحسب على حقل التشوير أكثر من حسابه على حقل التأليف إلا أنه كتب على قلة ما كتب . ونشر على قلة هذا الذي نشر ، وأزعم أننا نحتاج بعد كل ما قيل إلى دراسات متخصصة عن هذا الذي كتب ونشر ، تبعاً وتقصيماً وتفكيكاً وتحليلاً وإظهار تطوره .

ومع ذلك فالكتاب الذي صدر في وقته المناسب ، قبيل وفاة الرجل - أستاذ الكويت - قد سدَّ في مكتبة السير والتراجم فراغاً لا يمكن أن يسده غيره ، وقدم صورة وإرقة الظلال وضيئة الألوان ، غنية المعاني والدلالات ، متعددة الوجوه والأنحاء عن إنسان جليل كان وسيبقى في ذاكرة الأمة وضايف الأفراد المواطنين الصلب الذي لا تخضع آراؤه لغير قناعاته ، ولتتمتع بصفات الاقتدار والتروي والتوازن ، والباحث دوماً عن الحقيقة الصافية ، والواقف أهد الدهر إلى جانبها ، أيا كانت الحسابات والظروف ، كما تقول افتتاحية الكتاب ، وهذا حسبه .

وإذا كان ثمة من كلمة أخيرة تعبر هي الأخرى عن الوفاء والعرفان بالجميل أقولها في هذا الصدد فتلك التي أستعبرها مما كتبه الدكتور جابر الأنصاري عن سعاد الصباح صاحبة المشروع الحضاري بتكريم رجالات الوطن الأحياء .

وتحية مع عبدالعزيز حسين في تكريمه الحضاري إلى سعاد الصباح ، هذه المرأة الكويتية الخليجية العربية التي أثبتت وتثبتت يومياً حقيقتين أولاهما أن بين حرب الخليج من استطاع بالفعل تحويل الثروة إلى شوة بانية للثقافة والنهضة على امتداد الوطن العربي . وأخراهما أن المرأة العربية إذا أكملت الوعي الصحيح تستطيع أن تنجب النهضة والثقافة والإبداع والحضارة مثلاً تنجب الرجال .

عشية الحياة في شعر أحمد مشاري العدواني

د. محمد مصطفى هدارة

لم تكن حياة أحمد مشاري العدواني التي امتدت من أوائل العشرينيات حتى بدايات التسعينيات غير مضة خاطفة بحساب السنوات، ولكنها كانت بحساب المتغيرات التي أصابت العالم العربي ووطنه الكويت مريضة عميقة مضطربة بشتى التيارات التي تشكلت في حدودها القصوى، متدبرة متنافرة في شتى مجالات الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية، فقد كان العالم العربي نهبا للاستعمار الغربي، فانتفضت فيه حركات التحرر، حتى استطاع أن يحطم أهلاله ويركز ألوية حريته، وتفجرت أشد أراضيه جديبا بالذهب الأسود، وتجاوزت التغيرات أنباط الحياة الاقتصادية، فشملت كل جوانب الحياة الاجتماعية والفكرية، وقد شهدت فترة ما بين الحربين العالميتين تطورا هز العالم العربي في أصحاحه، ثم جدت عوامل مختلفة بعد الحرب العالمية الثانية أتاححت للعالم العربي أن يستقبل تيارات فكرية من الشرق والغرب، وأن يتطلع لمواجهة الوثبة الحضارية في العلوم الطبيعية والإنسانية والجوانب التقنية، ولكن وسائله كانت قاصرة في معظم الأحيان عن بلوغ التطور الحقيقي الذي يتناغم مع المد الحضاري. وكانت بعض المواصل التاريخية تحول بينه وبين الانطلاق، بل تثبت عوامل التناقض في بنته الأساسية حتى لنجد فيه الناقاة إلى جانب الصاروخ، والاختلاف حول شرعية التصوير الفوتوغرافي إلى جانب نقل العصور بالآقبار الصناعية، وكل ذلك - بلا شك - يشكل في نفس المثقف العربي صورة عشية للحياة.

فإذا تفورنا في التكوين الذاتي لأحمد العدواني الذي لم تكن حياته الخاصة منفصلة عن الحياة العامة لوطنه الكويت وللعالم العربي، طالعنا عوامل كثيرة تؤكد تيار عبثية الحياة في وجدان هذا الشاعر، فهو يتخرج في الأزهر، تلك الجامعة الدينية العريقة بعد أن يقضي في جنباته عشر سنوات مغترباً عن وطنه، تدرج فيها من الصبا إلى فورة الشباب، وشهد في مصر - في تلك الفترة - انتفاضات ثورية، لم يكن الأزهر بمنأى عنها، بل كان مشتعلاً بحراوتها.

كانت الأحزاب المصرية في قمة صراعتها من أجل السلطة، وظهرت في وسطها جماعة الإخوان المسلمين لتستقطب جماهير عريضة، وبدت بوادر اليسار تؤكد وجودها في مواجهة اليمينية التقليدية، وبرزت انتفاضات الشباب ضد الملكية والإقطاع وجموع الرأسمالية، واشتد الصراع ضد الاحتلال الإنجليزي والتسلط الأجنبي على الاقتصاد المصري، ولم تكن الكويت غائبة عن وجدانه، فهي ماثلة له بكل ما كانت تعانيه في ظل الحماية البريطانية، وهو يحاول أن يتناسى واقعها بالانتساب إلى دنيا العلم والأدب، أو إلى العالم الواسع الرحيب، عالم الإنسانية، يقول:

لا تقسولي لم يمد وطني	بمد طول البين يفضّل بي
تلك أوهام يترتلها	كل من أكسدى من الأرب
ضل من يركي على وطن	لم يصب منه سوى الحرب
وبلاد الله واسعة	لم تظن يوماً بمضطرب
لست من عرب ولا عجم	أنا من علم ومن أدب
في إنسانية كرمست	فهي عندي أوكذ النسب ^(١)

وواضح في أشعار أحمد العدواني في تلك الفترة الحرجة في الأربعينيات تأثره بالمرجة الرومانسية التي برزت طلائعها في العالم العربي في الربع الأول من القرن الحالي، ورسمت أصولها في الأدب العربي الحديث بما دعت إليه من اتخاذ العاطفة أساساً في التجربة الفنية، والاتجاه إلى التعبير عن الذات، والثورة على المجتمع، والرفض لأكثر ما توافر عليه الناس، ونشيداً للمثل الأعلى بوصفه قمة السعادة للفرد، ولكن الشاعر الرومانسي لا يلبث أن يصطدم بالواقع المر، فتغيم أمامه الرؤى، ويصبح في حالة من القنوط واليأس تدفعه دائماً إلى إظهار اللوعة والألم، بل تدفعه أحياناً إلى طلب الموت الذي يعدّه راحة كبرى من عناء الحياة الواقعية المرة.

وكانت ظروف العالم العربي التي أشرت إلى معالمها الأساسية تدعو الشعراء إلى التعلق بأهذاب الرومانسية للانشغال بذواتهم والهروب من الواقع على جناح الخيال إلى الطبيعة أو عالم البراءة، أو المدينة الفاضلة حلم الفلاسفة المثاليين.

وتكشف أقدم قصائد العدواني (براءة) عن حبه الرومانسي وتعلقه بالمثال، يقول:

تملّلى على نـزوات الهوى	وجانـب أجـواه الفـائمـه
فلا ينـسم المـطر إلا شـدّا	ترقرقه الـوردـة الفـائمـه
ولا يلمـس الكأس إلا لندى	تـهفـفه التـسمـة الحـالمـه
زكي الرضـائب سامي الخيال	بعيد عن الثّـبـه الأثـمـه

عالم الفكن

يسوحى سروده الكارمه
ويصلى عن فطرة ساله^(٢٧)

تنسبك عما بشين الأبي
يجب الجمال ويهوى الكمال

كما نبوح فصائد كثيرة للعدواني في تلك الفترة بإحساسه العنيف بالحزن والسأم، واستغلاب الموت شان الرومانسيين، يوصفه مهريا لهم من عناء الصراع بين الواقع والمثال، يقول:

وأطوي الويل والوهنا
وعفت الأمل والوطننا
وجسوف القبر في سكننا
جربنا يحمل الكفنا

دعيني أكنم الحزنا
سممت العيش والدنيا
وراق في الردى كاسا
دعيني تحت أنفاسي

.....

من دنياي مقلعنا
وهزت بنزلها قمنا^(٢٨)

دعيني أقطع الأسباب
والهي عيشة خلقت

وهو يحس الغلق الدائم والتوتر النفسي وعدم الاستقرار إذ يقول:

ولن راقى به للأس حمله
ولا في ملبس إلا تملسه
لذائبه الزعاج مستظه
ولم يسطع إلى الشيطان رحله
وينشط حوله التيار حبه
وتضرب في الجاهل مستظه^(٢٩)

وما استأنست يوما في مكان
ولم أر في طعام أو شراب
كأنى سابع في غمر بحر
فلا في اللج قر له قرار
فظل يدور في حنك المشايما
إلى كم تحمل الأعباء نفسي

ثم لا يلبث أن يمتنى الهروب إلى غير عالم الإنسان الذي يشوه وجه الحياة بجهاته ودناءته، إنه يطلب عالم البراءة والطهارة، عالم المثال الرومانسي، يقول:

ليست ولي بها لف وشله
وأسكن قلب مرساة مقله
كواكب في نواحي الأفق جله
وأخزل من شعاع الشمس حله
وأنى قد صنعت الكون كله^(٣٠)

لقد طبأت حياة الوحش عندي
فهمل لي أن أقسر إلى البراري
إذا ما جمن ليبي طالعنتني
وأملأ من رحيق الفجر كاسي
وأحسب أن هذا الكون ملكي

ونرى العدواني في هذه المرحلة الرومانسية يؤكد المكوف على تصوير ذاته وأحاسيسها في شعره حين يقول:

هكذا الشعر: أحاسيسك مجلو عياها

وأرى الشاعر من صور للتفكس رؤاها^(٣١)

كذلك نراه يتأثر بمبدأ الأفلاطونية في الخلاف بين الجسد والروح الذي كان أصيلا في النظرة الرومانسية، فالجسد دائم التبدل، فهو متحول زائل، والروح ثابت أزلي خالد، ولهذا لا تكتسب الحياة الإنسانية معنى إلا

بمقدار ما يرتفع العقل فوق عالم الحس ويتصل بعالم المثل ، فالإنسان يستطيع أن يخلد نفسه بالارتفاع إلى عالم الأشياء الأليّة . ولا شك أن أفلاطون قد تأثر بنزعة الزهد الشرقية الأصل ، فحصر غاية الإنسان في محاورته لفيدو في البحث عن الموت : موت الجسد وخلود النفس . يقول العدواني في صراعه بين الروح والجسد :

سألت روحي : أي الدار تطلبها	قالت : سوى الأرض فيها غاية الطلب
سعادة الروح غير الأرض موطنها	وحلية الروح غير الدر والذهب
لقلت : جسمي بظل الأرض مرتبط	وصاله مذهب عن كونه الترب
قالت : إليك فحطمه بلا مهل	وادفع بأشلائه في مارج الذهب
وانفذ بذلك من عيش شقيت به	ولم تزل من عواذيه على رقب
ومن أناس قد اسودت ضياؤهم	وفي خلافتهم ما شئت من كذب

لقلت : أخشى الردى قالت مؤكدة

فليست الأرض لي دارا ولو حفلت
هناك في الفلك السامي هوى رسنى
بما أحسب ولأني أهلها أربى
أظل بينها موصولة النسب^(٧)

وتحتشد ثنائية الأفراد المتضادة في نفس الرومانسي وعقله لتكون مجالا رحيبا للصراع ، فهي ليست مقصورة على ضدية الروح والجسد ، ولكنها تشمل معاني واسعة في الوجود الإنساني . هناك الحياة والموت ، والحير والشّر ، والعدل والظلم ، والعلم والجهل ، والجمال والقبح ، والإيمان والشك ، والكمال والنقص ، وعشرات من هذه الثنائيات التي أخذت تلح على وجدان العدواني ، وهو بعد شاب في ريعى العمر . وزاه لا يستسلم لفكرة التضاد وحدها في هذه الثنائيات ، بل تهيء له صبيحة الحياة القدرة على إدراك التحول في الأشياء ، فهو يقول :

إذا غنيت للحب	فما للجهل والفلسه
وإن غنيت للمجد	فما أحراك بالقتله
وإن غنيت بلا شمو	فأنت الأخرس الأبله
وإن غنيت مع الغربان	في الحلة والرحله
وإذا الموراء فامدحه	وإذا السوءاء فاركع له
وقبل للشار ياتمر	وقبل للغيل ياتمل ^(٨)

لقد رسخت (عيشة الحياة) في وجدان العدواني مندصبا الباكر نتيجة إحساسه المرهف الذي تتخذه الجراح في كل لحظة بأنماط من السلوك الإنساني الذي لا يتظمه المثال ، وبألوان التغير في الوجود نفسه الذي يستحيل أن يبقى على حال . ثم كانت التغيرات العنيفة التي أصابت العالم العربي ، وجعلته بؤرة التضاد والتناقض . وكان العدواني بوصفه مثقفا واحداً من عصفت بهم أعاصير التناقض ، فأحسها في وطنه ، وفي نفسه ، وفي كل ما حوله ، ففقدت الأشياء منطقها الطبيعي ، وأصبح ظاهرها بعيدا عن الباطن ، واختلطت الرؤى فأضحت مشوشة مضطربة ، يتصارع فيها الصدق والزيف ، والحقيقة والوهم . ولا شك أنه تأثر بالفلسفات والمذاهب

عالم الفكر

الأدبية الوافدة التي بدأت تزاحم في العالم العربي الحركة الرومانسية، وتصيبتها بالحفوت واللبول، فالرزيون ذهبوا إلى أن حقائق الأشياء لا يمكن إدراكها في ذاتها، وأنها لا تروى في الأشياء الخارجية غير الصور الذهنية التي تنعكس في مداركتنا، بل ذهبوا إلى القول بأن أي شيء لا يستمد وجوده إلا من الصورة الذهنية التي نولفها له بحيث لا نعد له وجوداً خارجياً إلا هذه الصورة. والسياليون كانوا يرفضون الخضوع للعقل أو العاطفة، ويحبون راحتهم في اللاشعور، فيخلعون خيالاتهم على طواهر الأشياء بطريقة تلقائية معنفة في الانطلاق والحرية والبعد عن الخضوع لأي نظام، فالشعر عندهم صادر عن رؤية فردية للشاعر يستكشف بها ذاته أو أعماق لاشعوره.

ودعت الوجودية إلى استئصالها لأنها تمثل الاستجابة المباشرة لحاجة الإنسان المعاصر إلى إصادة النظر في مقومات وجوده، ثم محاولة تكييفها على شكل جديد بإرادته واختياره^(٩) كذلك دعت إلى حصر الوجود بالنسبة للإنسان في الحقيقة الوحيدة اليقينية وهي تفكير الفرد بحيث لا يوجد شيء خارج هذا التفكير أو سابق عليه. وكان من نتيجة هذا الاتجاه الإحساس الحاد في نفس الإنسان بمشاعر القلق والاغتراب واليأس نتيجة الحرية المطلقة للفرد وهدم استناده إلى شيء خارج ذاته التي تتحمل وحدها المسؤولية فتزهر بها، ويضع الإنسان في مضامين الانفصال واللامكانية واللاتاريخية^(١٠).

لا شك أن العدواني أطلع على هذه التجارب الرمزية والسيالية والوجودية فتأثر بها، وإن لم يكن متصفاً إليها، ووضح هذا التأثير في تأكيد اتجاهه عيشة الحياة في شعره، ووضح أنه قد أخذ يروج الرومانسية شيئاً فشيئاً، بعد أن أخذ الواقعية على وجدان الإنسان العربي، داعية إياه للتخلي عن الذاتية وإحلال الموضوعية في الخلق الأدبي محلها، وملاحظة صبر الأشياء الخارجية عن نطاق الفردية، واختيار مادة التجربة من مشكلات العصر والمجتمع.

وكان العدواني يحكم تكوينه الفكري شديد الإحساس بعموم الإنسان العربي وقضاياه ومشكلاته، ولهذا لا نجد فجوة متسعة في تحوله من الرومانسية إلى الواقعية، واستطاع أن يقيم علاقة تلاؤمية بينها في مضامين أشعاره. كما بدأ في فترة الستينيات تجربة الشكل الجديد الذي ارتبط بالاتجاه الواقعي، وهو القائم على التفعيلة دون التزام بالنظام الموسيقي للبحر العربية المعروفة، إذ رأى الشعراء الواقعيون أن موسيقى الشعر ينبغي أن تكون نابعة من الألفاظ ذاتها مرتبطة بمحتواها، كما ينبغي أن تكون انعكاسات للحالات الانفعالية عند الشاعر، غير محددة بإطار تشكيلي ثابت.

وكانت لغة الشعر عنده - منذ تجاربه الأولى - أقرب ما تكون إلى تصور الواقعيين، وكذلك صوره الشعرية التي اعتمدت على الإيحاء الرمزي، وتؤكد بها قدرته على تصوير عيشة الحياة.

إن العدواني ينظر إلى عيشة الحياة نظرة سحرية، وإن كانت هذه السحرية تنجم من عدوانها، يقول:

استقبل الدنيا بنظرة ساحر وأصاحبي ضيف على الجوار^(١١)

وهو يرى الكون في إطار نظرية العيشة المائلة لعبية الحياة نفسها (معرضاً للمب)، يقول:

صمور لكنهما معجزة جمعت كل غريب مبتكر
فمكن الصاحب مما يشتهي ويلبسي أسره كيف أسر

مثل عصف الرياح ترمي بالشر
وقص الجدول والفجر سفر^(١٢)

فلذا شاء بدت مغضبة
وإذا شاء تراءت مثلها

فهو ينظر للبشر في تباينهم وغرابة سلوكهم ويمثلهم غير أنفسهم وتصنع حياتهم على أنهم دمي .
والحياة عنده يلازمها الألم مادامت هذه العيشية ، ولا مفر من الألم باللجوء إلى الأحلام والرؤى . ويلانم
الألم صاحب القلم الحر الذي يعبر عن الحقيقة ، يقول :

أول خطوة إلى مراحل الألم
أنك تحيا

وتعشق الأحلام والرؤيا
أول خطوة إلى مراحل الألم
أن تحمل القلم
وتكتب التاريخ للقيم^(١٣)

ونتيجة رسوخ فكرة التلازم بين الألم والحياة يتفرض في شعر العدواني النقيض للحياة وهو الموت ، بحيث
يشكل ملمحا أساسيا في النظرة العيشية للحياة . فالمرت عنده سابق على الحياة ، وهنا تبرز اللازمية في المفهوم
الوجودي ، يقول :

أنا ومن أنا؟
سجين الأجل المحدد
ظهرت في دقات الأموات
قبل مولدي^(١٤)

ويعبر في قصيدة أخرى عن وقوع حياته في أسر الموت حين يخاطب حفار القبور متسائلا :^(١٥)

قال : وأنت من تكون؟
قلت : أنا المرحون
في غزائن الأوس
قال : إذن إليك الكفتا
ومت متى شئت فلاني ها هنا
أجل فأمي
أرشد كل ميت ضل طريقه
إلى الرمس^(١٦)

عالم الفكر

ويشتد إحساس العدواني بالعدمية، فيردد في بعض أشعاره قوله (أيامنا تموت) مستخدماً الفعل المضارع لتصوير الحركة الدائبة للموت، في حين أن هذه الحركة كان ينبغي أن تكون من نصيب الحياة، أو «الأيام»، وهو يستخدم كذلك صوراً عبثية ليعبر بها عن موت الحياة، يقول:

أيامنا تموت

كالخشرات في خيوط العنكبوت

أيامنا تموت

تنحل في بالوعة الزمن^(١٧)

ويعظم إحساسه بالعدم الذي يشكل عبثية الحياة في قصيدته (مدينة الأموات) وهي بلا شك رمز للمجمود والتخلف وثبات الحياة في شكلها الزني الذي يحيلها معادلاً للتقيض: الموت، يقول:

يا صاحبي

إياك أن تراجم عما تشهد

فأنت في مدينة انقطعت عن الحياة

تدعى مدينة الأموات

مدينة نام السكون فوقها

وملأ الظلام أفقها

فلا تحس في تراها حركة

هوإوما جمد

تغيرت هيئته

حتى يلام البلد

.....

وفي مدينة الأموات

مجامع من الكهوف والسراديب

تكونت فيها القبور

وكل كوم حوله رمم

تجسرت منذ القدم

تزاويل الكهانة

وعندها طقوس

مظلمة الأسرار

شعارها :

دع الحياة إنها مزرعة الجريمة

أشجارها منابت الخطايا

أخطارها

لا ينتهي لها أثر

حتى يزول كل حي ويبعد

وتقبر الحياة والوجود^(١٨)

والحياة بهذه الصورة لا معنى لها ، ولهذا ينبغي للإنسان أن يختار بين الحياة التي أصبحت معادلا للموت ،
أو الثورة التي أصبحت معادلا للحياة :

إننا هنا أمام أمرين

ليس لنا فكاهة منها :

أن نقتلع الحياة من كياننا

ونختفي في غيب القبول

أو أن نشور^(١٩)

وتسري في نفس الشاعر حالة من اليأس والاكتئاب تتناسب مع الإحساس بعيشة الحياة وإيقاع العدمية
فيها ، فالأوقات تتجرد من صفاتها الأساسية وتشيع الوحشة والسواد في الليل والنهار ، ويحل القبح محل
الجمال ، يقول :

ونظف نرصد طالع الأمل

والليل يأتي بعده

فجر كربه أيرص

عنه النواظر تنكص

والفجر يأتي بعده

ليل تحال نجومه

مثل الدمامل

قد شوهت وجه السماء

فوجهها

متوهم القسيات حائل
ونظّل نرصد طالع الأمل
وإذا برزومة تضجّ لها الرحاب
لله أسراب الذباب
هبت لتصطاد السحاب
ونظّل نرصد طالع الأمل
فترى المقابر
حولها الأموات تزدهم
في منظر مزر
ضابقت بها دنيا الردى
فتكومت عصرا على عصر
والدود يجرسها
ويزعم
أنها حرم (٢٠)

وتترسخ عبثية الحياة في نفس العدواني من خلال أشكال الثنائيات المتضادة التي تتبادل الصفات فيما بينها في هذا الزمن العجيب، بحيث يمكن تلاشي التناقض فيما بينها، كما رأينا في ثنائية الحياة والموت، وكما نرى في السحاب التي تعد بالقيث والخصب والإمراع، فإذا بها سراب لا تعقب غير الجذب والظلمة، يقول:

حَدَّثُونَا عَنْ سَحَابٍ هَدَّقَ رَأْيِي الْعِصَابِ
كُلُّ أَرْضٍ جَاوَرَتْهُ جَاوَرَتْ أَرْهَى رَحَابِ

فخرجنا نمتطيحه بهلول وهضاب
ورصدنا كل ألق ووطأنا كل غاب
لا نبالي والليالي حافلات بالصعاب
ما دهانا من خطوب وضئانا من عذاب

مرت الأيام تترى وقوانا باستلاب
لم نجد إلا عناء وشقاء في الطلاب
وهوان السعي ما بين ارتكاض وأرتقاب
أين أحلام العذارى أين آمال الشباب

فطـواها في التراب
لم يكن هن شير مراب^(٢١)

أجهز اليأس عليها
إن من ظن محابا

ويحاول العدواني أن يخفف عن نفسه وقع عبثية الحياة بالابتسام لا بالاكثاب ، إمعانا في السخرية من الحياة التي أصبح اختلاط الأضداد فيها نوعا من الفكاهة ، يقول :

ابتسمي فتعن في عصر الفكاهات

ابتسمي إذا رأيت أهرج الرجلين

يرقص فوق مسرح المعيان

والصم والبكم تغني له

وحوله الأساخ

تلعب بالدقوف والعيدان

فابتسمي على فكاهة للزمان^(٢٢)

وتتضمن قصيدة «سبايير» منظومة من هذه الثنائيات المتضادة التي تتبادل الأدوار فيما بينها تأكيداً لروح العبثية التي تسري في الحياة : فهناك النصر والهزيمة ، والشجاعة والجبن ، والسمو والدناءة ، والطهر والحنا ، كلها قد تبادلت الأدوار فيما بينها وأصبحت قمم الصدارة - بفضل هذا التبادل والتبدل - للمتسفلين الأدنى . حتى الشيطان نحل عن كفره وصار إماماً يحظر في عبادة الدين يقول :

وصال السيف في كف الجبان

ونام على نسرأش الطهر زان

مطاييا للأسافل والأداني

نخطى النصر خوض المنايا

ونام على نسرأش الفخر نفل

وأصبحت المنايا والكراهي

إيليس في معترك الزهامة

أشهر إسلامه

وليس الجبة والعامة

وراح يذمي الإمامة^(٢٣)

ويحاول الظلمة أن تنزع التناقض بينها وبين النهار ، ولكنه - استكثالا لعبثية الحياة - يتشبث

بوجوده ، يقول :

تنتظر الظلمة

أن ينكر النهار اسمه ورسمه

لكي تكون زوجه وأمه

لكننا طبيعة النهار

ترش فوق كل دار

قمرًا ونجمة (٢٤)

بينما يتحول الدود الذي يقتات على جثث الموتى إلى طعام وشراب في تلك المدينة التي تعيش في فلك مهجور يتخلفها وسيادة الجهل فيها، وعشبة الحياة . بل يتحول سكانها إلى ديدان تألف حياة الخفر والظلام، يقول:

مدينة في فلك مهجور

سماؤها نجومها قصور

سكانها رعا دود

تدب في ديمور

طعامها شرابها دم الدود

ونضج جثث الدود (٢٥)

وتبلغ العيشة مداها في رؤية الشاعر للحياة حين يحس تلوث موارد الماء واشتداد العطش فيستلتر الماء من الهواء، ويحث على الإسراع بذلك قبل أن يجف جدول الهواء، يقول:

احصر من الهواء ماء

احصر من الهواء ماء

واسق العطاش حمرة السماء

احصر

لقد تلوثت آبارنا

لوئها الأهداء بالسعوم

فاحصر من الهواء ماء صافيا

يبعث في النفوس نشوة الضياء

.....

احصر معي من الهواء ماء

أو نموت ظمأ

.....

فاحصر معي من الهواء ماء

من قبل أن يجف جدول الهواء^(٢٦)

ويحس الشاعر هذه التناقضات المتضادة في نفسه التي صارت مجالا لصراع مرير حرمه الأمن والراحة والاستقرار، حتى قال في أنين:

لقد ضاقت بي الحيل

أنا المكسور والمنصور

والمأسور والأكر

أنا المهجور والمهاجر^(٢٧).

وحين تقوم عبثة الحياة على اختلاط الرؤى والتغير الفيزيائي للأشياء واضطراب المفاهيم، يحس الشاعر الحيرة في تعامله مع البشر واصطناع مقياس لتقويمهم، ولهذا يتساءل:

أيها أحكم

من اصطفى للناس قالبا

من صنعه

يقيسهم به

من شذ عنه أو نبا

عن طبيعه

قام بثلبه

أو من رأى الناس كما صورهم

رب البشر^(٢٨)

كذلك يحس الوحدة والافتراق إحساسا حادا لاصطدامه بعشبة الحياة وشعوره بخوائها وعدميتها، واختلاف الظاهر عن الباطن، والقول والفعل، وتحول الأماني إلى خدع في هذا الزمان الرديء، وتبدل طبيعة الرؤوس والأقدام وظائفها، يقول:

بين المقالة والسلوك خصام
لايلبس مأموم لها وإمام

لا يمدحك ما يقال لئلا
كلم الملائك تحت ألسن عصبة

خدع وما عند الأنام ذمام
يهوى الملا لمصيره الإعدام
أهل الحماسة والمجال كلام
فلذا الرؤوس تديرها الأقدام^(٢٩)

منيت نفسك؛ والأمانى كلها
مادمت في الزمن الرديء فكل من
تلك الوقائع لا خرافة معشر
وإذا تناوحت الرياح مباريوا

ولا يفتأ العدواني يعبر عن إحساسه بالاعترا ب عند اختلاط مفاهيم الشك واليقين ، يقول :

أنا غريب العالمين

زرعت في الدنيا شكوكي

وعشت في يقين^(٢٠)

ويقول :

تسائلني الغربية هن ديارى وما علمت ديارى أرض غربة^(٢١)

وتقترن الغربية بالمنفى ، وكأنه يمن في الابعاد عن عيشة الحياة ، يقول :

لقد دارت بي الغربية

من منى إلى منى

.....

لقد طوّلت بالصحراء باديها وخالفها

.....

وهدت وليس لي واحة^(٢٢)

وهو دائم الترحال والسياسة في الأرض شأن الزاهد ، وقد جعل الدنيا تحت نعله استهانة بها ، ولم يمن بمعرفة السادة الذين يبدعهم مقاليد الأمور ، لا تقطاع أمله في الدنيا تقزّزاً وتقفاً ، يقول :

أنا مسافح دنياه تحت سداسه
ما هم من سادة الأنصار^(٢٣)

وهو لا يفتأ يردد (رحلت عنكم) تعبيراً عن هذه الغربة النفسية التي تعزّي الوجود من حوله ، يقول :

رحلت عنكم منذ ستين

وسنين

أجل ياسادتي أجل

رحلت عنكم ولم أزل أرحل^(٢٤)

وهو باستخدامه التعبير (ولم أزل أرحل) في هذه القصيدة ثبات مرّات يؤكد استمرار الرحلة والغربة عن مجتمعه ، وأن لا ميبيل إلى مصالحة أو إلهاب .

ولا شك أن عبثية الحياة التي تضج بصور اللامعقول حول الشاعر ، كان لها أثر في نفسه ، حتى إننا لنراه يفتش فيها عن وجودها القلبي ، فلا يرى غير صورة عبثية فيها :

حدقت في مرآة نفسي

فلم أجد نفسي

بل لاح لي حشد من الظلال

جميلة الشكل

لكنها وا أسفا ليست لي

حدقت لي مرآة نفسي

فلم أجد نفسي

بل

وجدت هيكلًا

تمردت كنوزه على البلى

وا أسفا كنوزه تمردت على البلى

فصار للقبر وللتابوت والصنم

في ظل وجداني حرم (٣٥)

وهذا الاعتراف بعدي عبثية الحياة في وجوده كان مدخلا لعدم استكانته ووضوحه لهذه العبثية ، ودافعا لإعلانه التمرد والثورة . إنه ثار على الجمود ، فالثبات في رأيه موت ، والتطور حياة ونماء ، يقول :

لا تخف من جامد مهما تعالي ونجبر

سوف يمضي كسحاب لانس الريح فأصفر

أضعف الأشياء شيء ثابت لا يتطور

البلى ينخر فيه وهو لا يملك دفعه (٣٦)

وهو يجعل اختراجه نتيجة ثورته على (السكون) وفقدان القدرة على التطور والتجدد ، يقول :

لن ألف الحياة المستتبّه

فلي والريح ميثاق وصحبه (٣٧)

تركزت سواكن الأوطان خلفي

وسابقت الريح بكمل أفق

ونتيجة كذلك لتحديه حياة الجمود والتخلف ، يقول :

أحكى لما تاريخ حمري

يا ليتها كانت معي

والغربة التي تسكن في صدري

منذ رفعت راية التحدي

وصرت في طريق الشوك وحدي (٣٨)

وهو إذا سكت صابرا كان ذلك تقيّة تمزق قناع الصبر عند الحاجة :

وإذا استبّرت فلسفت بالصبار (٣٩)

صبري على الدنيا تقيّة نائر

وهو في رحلته الدائبة لا يرحل في استكانة واستسلام ، ولكنه ثار يحطم الأسوار والجدران ضيقا بالجمود والتمعية والتكرار ، ومحاولا الخروج من وادي السكون وكهف التخلف ، يقول :

رحلت عنكم ضقت بنفسي بينكم مرارا

ضقت بكم جوارا

ضقت بكم ديارا

تجهدت مشاعري

تجهمت خواطري

وماتت الدهشة في وجداني

وصار كل ما أسمع أو أرى

مكررا مكررا

يلتدل شهوة الحياة في كيان

وأصبحت علاقتي به

علاقة الأطلال بالمعول

.....

رحلت عنكم منذ قلتم من مباراة الزمان

مخافة على الكنوز والقصور

وللتم في الكهف ساحة الأمان

ومالنا وللرياح حولنا تنور

وعندنا وادي السكون

وفي ظلاله

نكون ما نحب أن نكون

.....

رحلت عنكم لكي أحطم الأسوار

وأشهر الأسرار في ضوء النهار

وأشهد الحياة والكون

بلا جدار^(٤٠)

ونرى العدواني ناثرا على عنصرين بصفة خاصة يوجه إليهما آفة ما نكره في زماننا . رجال الدين ويزمر لهم بالعمامة، والقوة العسكرية .

ولا شك أن العدواني - وهو خريج الأزهر- لا يعني كل رجال الدين، بل الفئة الجامدة الذين يفتقدون

عالم الفكر

الرؤية الدينية الصحيحة، وساحة الإسلام، ومناسبتة لكل عصر. وآخرين منهم أغوتهم الدنيا فكانوا في خدمة الحاكم، يروجهم كيف شاء. أما أفراد القوة العسكرية فإشارة إلى ما حدث في العالم العربي من انقلابات عسكرية، وتسلط الجيش الذي لم يسمع في كل الحالات بأي قدر من الحرية، يقول العدوانى :

سألت حصار القصور هل تمّ في يديك جوهرة
قال : أنا مؤمن العصور وما لىدى غير المقبرة

قلت : ومن يشور

على زمانه المأسور

قال : نجيء بالمتكر

في زمن دولته

عمامة وعسكر (٤١)

ويعود في قصيدة أخرى ليلسح على دور بعض رجال الدين المزري في خدمة أهواء الحاكم، ويمكن طغيانه وتهره، يقول :

عمامة على ضفاف مائدة

تصبح قاعدة

يقف فوقها مدار الشمس

وتسكن الحياة كلها على جداول الأمس

.....

عمامة على ضفاف مائدة

وثيقة ما بين سكان القبور

وساكني القصور

كانت وما زالت على مختلف العصور خالدة

تصور التوراة والإنجيل والقرآن

حسب مراد الطبقات السائدة (٤٢)

هكذا نرى العدوانى يقاوم روح الجمود والتخلف، ويشور على الجهل والتوسل بالدين باسم الحلال والحرام، وتكفير كل صاحب فكر، ويرى أن تلك الروح الجامدة الجاهلة ليست إلا الطوفان الذي يجرف أمامه كل شيء، بحيث لا تنجدي حتى سفينة نوح في أن تعصم المتمسكين بالحياة والحضارة من الغرق، يقول :

يانوح أدركنا

من قبل أن يأتمر الطوفان بالسفينة

وتفقد الأرض مظلة الضياء
في عالم ألقى المقاتل إلى صساكر الظلام
فشرحت له قوانين الحلال والحرام
وطمرته في أحافير الزمان قبل ألف عام
فيأح دنياء وباع دينه
وبلدن الصخور
صحفًا وحجرًا
وعام في دنيا القبور
فأقام منبرًا
تناوب الموتى عليه ينظفون
يكفرون
كل جيل هم أن يفكروا
ويكشف القناع
عن سادة رعا
تصدر بالعادات والطباع
عن رسم تحت الثرى
ترفض أن يكون للإنسان منزل فوق الدرى (٤٣)

ولا شك أن ثورة العدواني في سبيل الحرية كانت عارمة ، وقد عبر عنها بأشكالها المتعددة جهرا وريزا كما نرى في قصيدته (مدينة الأموات) و(اعتزافات عبد) التي تعبر عن الحرية في سخرية مرة ، فالعبد - وهو بلا شك الإنسان الذي فقد الحرية منذ نشأته - لم يعد يعرف معنى الحرية ، بل إنه يخشاها ، ويرى أن يظل مصيره في أيدي سادته ، لأنه إذا ملك مصيره لم يعرف كيف يتصرف به ، يقول :

في أحياقي
ظل أسود كالديجور
منذ ولدت أهانيه
وأجاره
يحملني كالمسحور
للسيد في كل مكان

يا سادة يا أربابي
هاكم سرا
أنا أكره أن أحيأ حراً
وأحب حياة العبودية
الحرية ترهيني
تقذفني في جو فراخ
يقتال كياني
ويطوح بي في مهواة
فيدور بها رأسي
يا ويلي
حين أقابل وحدي
وجه مصيري
وأحس بثقل المسئولية
يا سادة يا أربابي
قولوا لنهضة الحرية
فليتمدوا عني
أنا ضد العتق
أنا مخلوق للرق^(٤٤)

ويبرح الإنسان الفاسد لحرية في اعترافاته بأن عقيدته الثابتة أن الحرية هي للسادة وحدهم، أما الرعا
فالعبودية نصيبهم، وليس لهم أن يتطلعوا إلى ما هو حق مطلق للسادة، يقول:

مهما لايت من السيد
سأظل له عبدا
يبتك عرضي
يسلخ جلدي
يطعنني بالخنجر
يصنع مني سيفاً
أو كراجا

يضرب عبداً يتحرر
وأنا ملك السيد
وأقر له بالملكية
يا سادة يا أربابي
الحرية عزم وإرادة
الحرية ما خلقت لي
بل خلقت للسادة
فأنا مهملت من الرفعة
والصيت وطيب السمعة
وتعظم قدري
بالمال
بالمصعب بالعلم
بالجاء وحسن الفهم
سأظل مدى عمري عبداً
يغشى خطر الحرية^(٤٥)

وتتعدد الصور الساخرة التي تصور الحرية حقيقة لمن اعتاد العبودية والهوان، وذلك في إطار علاقة الحاكم بالمحكوم، كما تصور ما ينجم به العبد الذي فقد إرادة الحرية، فغابت عنه مقومات الرجولة، من ظواهر الإنعام الشكيلة الزائفة، يقول:

تموت بالهوان
ويرثه الخصبان
على أحذية السلاطين
بحلة النيتاشين^(٤٦)

ويعبر في صورة أخرى عن هوان الإنسان في ظل حكم القهر، ذلك الهوان الذي لا يجعل لصاحبه وجوداً ويسقط من ذاكرة الزمن، يقول:

وجوهنا ليس لها ظل
أسناننا ليس لها عمل
على موائد القصور
إلا على شواهد القبور

هملنا روثامة الزمن
ونحن فرسان الوطن
ونعمت الفرسان^(٤٧)

ومادام الإنسان فاقداً حريته فهو لا يملك إرادته، وقد تأكد بذلك فقدان قيمته الإنسانية ووجوده الفعلي.

وهو مقهور مجبر على تعبد الحاكم المتسلط أو الوثن :

مصادم لنسا ونسن
لما لنسا نمنسن
في دولة الأوثان
وبما لنسا أوثان^(٤٨)

وتلح صورة الأوثان وعبادها على شعر العدواني تعبيرا عن فقدان حرية المحكومين واستسلامهم الغيبي لحكامهم، كما يستخدم النور والظلام رمزا معادلا للحرية والعبودية، يقول :

عكفوا على صنم وقالوا هاهنا
ولو استفادوا من ضلالم رأوا
سر الحياة وبما لنا عنه غنى
جنح الظلام على حماهم هيمنا
ظنوه سحرنا ليس يشفي مؤمنا
النور عندي كالضحى لكنهم

يا عابدي الأصنام بيغون العلا
خدهت رهين الكهف بارقة المنى^(٤٩)

ولا شك أن فقدان الحرية كان من الأسباب القوية في إحساس الشاعر بالغربة المطلقة فهو يقول :

ستظل فريب الأبدية
مادمت تغني للحرية^(٥٠)

وهو في بعض المواقف يتعذر عليه اليرح باسمها فيهتف قائلا :

يا أنت يامن لا أسميها^(٥١)

ويظل يردد ذلك في قصيدته (إشارات) وإن دل عليها بصفاتها، ثم لا يلبث أن يدل عليها باسمها، يقول :

يا أنت يا من لا أسميها
نفاصرت قلائد الأسماء كلها

دون معانيها

أنا ومن أنا

سجين الأجل المحدد

ظهرت في دقات الأموات

قبل مولدي

لكنني باسمك يا قيامة الخلود

أنتفض أبكار الوجود

أجعل قلب الموت معبدي

أنت في سكينتي

وكفن التاريخ في يدي

يحمل جثة العبودية

وموكبي يخال في منازل الغد

بالسيف والحرية^(٥٢)

وتتعدد الرموز التي تتخفى في ثناياها الحرية فهي :

حورية تسبح في غمامة من نور

ظلت تدور وتدور

ونورها المنتور

ينفحني بأجل اللالي^(٥٣)

وهي في أحلب الظن :

امرأة عارية تشع من أسرارها الشهب^(٥٤)

ولا شك أن نظرية المدوالي للحسرة في غيبة وجودها الفعلي ، وحلول معنى العبودية محلها ، حتى إنه دعا في سخرية إلى الالتزام بتلك العبودية ، إنها هي جزء من عبثية الحياة وردة عليها بإدراك عشي . وقد رأينا يؤكد هذا الإدراك العشي في مضامين كثيرة ، وصور متعددة ، تشيع فيها روح السخرية والعبثية . ومن تلك الصور التي تعتمد على التشبيه المتباد للطرفين لتأكيد حقيقته وصفه للفجر بأنه أبرص تعبيرا عن كآبته وفقدان الأمل فيه ، ووصفه للنجوم في ليل الكآبة واليأس بأنها دمايل^(٥٥) .

وتصويره قصور أهل الحضر الذين يمثلون زيف الحياة ويهرجها من واقع نظرة البدوي الذي يرمز للبراءة والنقاء بأنها مقابر معكوسة الصور^(٥٦) .

ومن تلك الصور العبثية التي يستعين فيها بالمجاز وصفه لعبثية الحياة التي تؤدي إلى اليأس وفقدان الأمل بقوله :

وإذا المزابل تعجن الفضلات فيها

وتصف في طبق على نسق

يفري النفوس

فتشتبهها^(٥٧)

كذلك وصفه لبعض التحولات العبثية كالأناس الذين تحولوا إلى كراسي^(٥٨) ، ووصفه للضعفاء ذوي المنبت السوء بأنهم :

خصصت للمكاسن^(٥٩)

شجرات خضروها

ويصور الحرية تصويراً رمزياً بديعاً يعتمد في جزئياته على غرابة العناصر وتباعدها في قوله :

غرست فصحى وردة في وهج النار
حتى إذا ما اشتد عوده
وألف الخطر
طار إلى النجوم واستقر
وصار حفل أنوار^(٦٠)

ونرى العدواني يوظف الخمر في صوره توظيفاً عبثياً واسع المدى، وهي بطبيعتها تتيح ذلك، فهي تستر العقل وتطلق اللسان والمشاعر. ونراه يلج عليها أحياناً بوصفها وما تحده من آثار وسيلة للهروب من حقائق الحياة، يقول:

عطرك يا وردتي
أسكر أنفاسي
ففرقت وحدتي
في نشوة الكاس^(٦١)

ويقول في القصيدة ذاتها:

هاتي كؤوسك هاتي
مال بالذكريات
وجلدي صبري
كفرت بالذكريات^(٦٢)

وهي في أحيان أخرى رمز للتحرر من الاكتاب والوحدة:

يا ليتها كانت معي
ثملاً من خمرها كأمي
تفمر في نشوئها أنسي
تشلني من وحدة كالصخر قاسية^(٦٣)

كما هي رمز لهيج التمرد والثورة:

أعصرنا الخمر من دمى
واتركوني وأعظمي
في لظى من جهنم
وأشربوها معتقة
ولحومي الممزقة
ألقى بمحرقه^(٦٤)

بل نجدها في بعض شعره الحرية المحرمة التي طالما عشقها وتغنى بها:

مرادي أنت ما ضامرت إلا
وأنت كخبرة السمار خلفي
ففي أرواقها اشتبكت عروقي
لأحيا في مفانيك الوردية
لأعصر كرامة الأنس العتيقة
وغلقتني منابتها العريقة^(٦٥)

ونراها في بعض شعره خيراً صوفية تبدو فيها نشوة الاستغراق الروحي، يقول:

قد أسكرته حرمة التجلي

وهاب في سكرته يصلي^(٦٦)

ولاشك أن تلك النقطة استعلاء على مادية الحيلة وعييتها .

ومن أبرز وجوه التصوير المعنى عند العلواني توظيفه عنصر الحيوان توظيفاً بارها يؤكد به نظريته المعنوية ،
لهو يصور أهداء الحرية والتقدم فيقول :

لله أسراب اللباب

هبت لتصطاد السمحاب^(٦٧)

ويقول في موضع آخر :

ابتسمي إن اللباب شأنه الطنين

مد خلق الله اللباب

فابتسمي إذا سمعت لللباب ضجعة

على الرياح والنجوم والسمحاب

فإنها زمزمة اللباب^(٦٨)

كذلك نراه يصور أهداء الحرية والتقدم بالتحفايش ، يقول :

ابتسمي إذا تراءت للتحفايش ظلال

تملأ الرحاب

وتلمن النور وأهل النور في كل كتاب

ابتسمي إن التحفايش ستختفي خفا

فالغجر بالأبواب^(٦٩)

ويصور الوهم الجاثم على عقول الناس ووجدانهم شبحاً خيفاً لا يعرفون كنهه :

قال بعض هو فيل

فر من قيد الإسار

.....

ورآه بعضهم ليشاهصوا في إزار

.....

وأناس زعموه من تنانين البحار

.....

ورآه غيرهم خلقاً مسيخاً في الديار

وحين تجرأ واحد من الخائفين ليكشف حقيقة هذا الشيخ المخيف :

هتلك السر عليـــه فبـــدا رأس حمار (٧٠)

ويعبر الشاعر اضطراب الضعفاء للتملق وحجب الحقيقة وتزييف الواقع ، بتقديم نصيحة عبثية للإنسان الحر ، يقول فيها :

إذن فاتفق مع الغريبان في الحلة والرحلة

.....

وقل للغار يا نمر وقـل للفقـل يا نملـة (٧١)

ونراه يصور الشعب قطيعا من الشاء وحكامه رعاته ، وقد حرموه كل شيء ، وغفلوا عنه ، حتى إن الأعداء قد أحاطت به ، وأحدثت به المخاطر ، يقول :

رعاة الشاء في دهم الروابي
توسدت الثمالب جانبيه
ألقوا فالحمى وشك انتهاب
ولابت حوله طلس اللثاب

.....

رعاة الشاء ويمكم ألقوا
دهوا أمواهكم وارصوا شيها
حيتم دونها خضر المراسي
وأغلقتم مشارعها عليها
لقد جل المصاب عن التفاهي
أسأتم رعيها بين المرابي
فراحت ترتعي شوك اليباب
فهامت تستقي لمع السراب (٧٢)

ويعود للقطيع في صورة أخرى مبشرا إياه بأن عَثُوبه الذئب والجزار قد تنسكا :

بشراك يا قطع

بمصرك الزاهي البديع

الذئب والجزار قد تنسكا

والناب والسكين أصبحا لكا

فالآن عث كما تشاء يا قطع

من دون أن تخاف مدية الجزار

أو ناب ذئب أطلس خدار .

ومضي الشاعر في قصيدته معنا في حبشة تصويره للقطيع المسكين :

أما علمت يا قطع

أن أساطين الزمان

وساسة الدولة والسلاطان

اكتشفوا

بعد ضلال حير الأتكار

وزيف التاريخ والأسفار

اكتشفوا

أنك قد خلقت للسيادة

وأنك الموهود بالقيادة^(٧٣)

ويرمز الشاعر بالجمل للإنسان العربي، وتكمن في هذا الرمز دلالات الصبر وقوة الاحتيا، ولهذا يحثه الشاعر على التماسك وعدم اليأس، برغم كل ما يتعرض له من عن، يقول:

إياك يا صديقي يا جمل

إياك أن تياس أو تلين

إياك أن تكون مثل آخرين

قد عكفوا على الطلول

يندبوننا

أو أطفأوا شموعهم

وخرجوا إلى الرياح

يلعنونا

كلا وأنت رمز الصبر يا جمل

.....

إياك أن تكون مثل آخرين

أدمغة قد نزعحت خافها

محشوة بالرمم الملققة

نفوح من أنفاسها رائحة

تمرفها المزابل المحترقة^(٧٤)

وهو يصور طاعة العبد لسيده تلك الطاعة العمياء يجعله كلباً أو قطاً:

أنا بالسيد لا أكفر

السيد ما أعظمه

ما أكرمه

هو ربي

وله إكباري
وله حمي
حتى لو أخرجني قسرا
من طاعته
وحمايته
سأعود إليه
دون شعور مني
أتعبد في عوايه
وأروح أقتل نعليه
كبي يرضى بي
كلبا أو قطا يُتلى
بين يديه (٧٥)

ويصور الفاروقين المتصدين المجالس بأنهم طواويس في زمرهم بأنفسهم وانتفاخهم وتمثيلهم غير
واقمهم، يقول:

لا يفررنك محشر
للطواويس خيرة
في صدور المجالس
منهم في الملايس (٧٦)

كما يصور الخاتمين الجامدين الذين فارقهم سمو النفس، فامتلا وجدانهم ظلما، بأن ما يجول في
ضباطهم ليس إلا خنافس في بحيرة من قارأ

الفجر عند ربوهم رحل
أطل في مغاور النفوس فرأى
خنافس الأسرار
في بحيرة من قار
فضم أبواب الضياء ورحل (٧٧)

ويرمز الشاعر للمجد والماضي الجميل الضائع بالطلل، وهو يقف عليه مثل وقفه الشاعر الجاهلي
يستحضر الماضي الذي لن يعود، ملتصقا عنده السلوان، ويمكّي له بعض ما رأى من تحولات تبعث على
الأسى والألم، يقول:

. . وشاهدت الرياض وحولها للسنوس أوكار (٧٨)

ويقول:

... فبالألمس تمهلت لدى كوم من الأطلال

وقد عشتت القران فيها والمناكيب^(٧٩)

ويرمز الشاعر بالعتقاء، هذا الطائر الحراقي الذي يستحيل صيده للناضي الجميل الشامخ الذي شوهته يد البغي وجعلت من هذا الطائر سلعة يلفت حولها المشترون، يقول:

فلإذا العتقاء نفذو سلعة

ولها سوقى ونساذ يسهر^(٨٠)

ويوظف الشاعر «المعزة» في صورة عبثية قوية الدلالة، فهو لا يكتفي بجعلها عصفاء، ولكنه يخلع عليها كل صفات التسلط والاستبداد والشر، يقول:

معزتنا المعصفاء تكره الناطور

تزعم أنه ذئب حقور

يلبس صورة الإنسان

فليبتعد إذن عن ساحة البستان

ويترك الأمر لها

تلعب بالبستان مثلها تشاء

معزتنا المعصفاء

طاحونة شهواء

شرهة الأضرار والاعماء

ما شبعت يوما ولن تشبع آخر الأيام

من مواعيد الطعام

روح الجراد في ضميرها المسعور

لا تبقي ولا تدور

تلتهم الزرع وتشرب المطر

حتى منازل السمر

عالت بها فانقلبت خرابة صباء

معزتنا المعصفاء أصبحت

ذات طباع شرسة

وشهوة مفترسة
كم مضيت أنوابنا
ولحست جلودنا
وكلما مرت على أشياءنا المقدسة
تبرجت فيها
وكشفت عورتها لنا بلا حياء
.....

ممرتنا المعجفاء
الكون كله في شرعها
عشب وماء (٨١)

ومن الصور العنيفة النادرة التي يوظف فيها الشاعر أحمد العدواني الحيوان ليصور خضوع الشعب المغلوب على أمره لحاكمه، واضطراره لمنافقته ومداهنته، وصفه للأفكار بأنها دجاجة تبيض حسب الحاجة، أو حسب ما يُطلب منها، ولا ينسل منها غير الأفرخ التي اعتادت المسكنة، وأنها تعد نفسها للذبح دون مقاومة، ومن بيضها الأتلام السمومة، والأوثان المنصوبة، وهي إن حاولت الظهور بمظهر القوة لتتحول من دجاج إلى صقور، كان طعامها لحم المساكين، يقول:

أفكارنا دجاجة
في كنف السلاطين
خراجة ولأجه
في قن أصحاب الملايين
وبيضها يثمر حسب الحاجة
أفراخها مدججته
تلقط حب الذل والقهر بمسكنه
حتى ترى خلاصها إخلاصها
للذبح بالسكاكين
أفكارنا دجاجة
تبيض حسب الحاجة
فتارة تبيض قلبا مسمما

وتارة تبيض صنبا

وتارة تكون كالشوامين

لكنها طعامها لحم المساكين (٨٢)

وتبدو قصيدة الشاعر (اعتل يوما ملك السباع) ذات طابع تعليمي، شأن حكايات لافونتين وشوقي للأطفال، وإن كانت لا تخلو من تصوير حيثي يهدف إلى تحسيس عبودية المحكومين الذين يتضانون في خدمة حاكميهم، حتى بعد أن يفقدوا عناصر قوتهم، يقول:

فصار لا يقوى على الصراع

وعشيت مغبة العشار

وتبسط الأيدي إلى خدمته (٨٣)

اعتل يوما ملك السباع

فانزعجت من سقمه الضواري

وانطلقت تسأل من علت

إن هيثة الحياة قد وجهت شعر العدواني لئلا تلها فكرا وشعورا وصورا تعبيرية، وتلك سمة واضحة فيه، أمل أن يكون ما قدمته كافيا لجلايتها.

الهوامش

- (١) الديوان - قصيدة «أصيري يا نفس»: ٢٣٠ ، ٢٣١ .
- (٢) نفسه : ٢٢٧ ، ٢٣٣ .
- (٣) نفسه - قصيدة «مأثم»: ٢٠٤ ، ٢٠٦ .
- (٤) نفسه - قصيدة «خطرات»: ٢٠٠ ، ٢٠١ .
- (٥) نفسه : ٢٠٢ .
- (٦) نفسه - قصيدة «معد والزاوية»: ٢١٢ .
- (٧) نفسه - قصيدة «الخلاص»: ٢٢٨ ، ٢٢٩ .
- (٨) نفسه - قصيدة «الصبيحة»: ٢٢٦ .
- (٩) انظر بحث (حول الأدب القديم عربي) مجلة الآداب البيروتية نوفمبر ١٩٥٣ .
- (١٠) انظر: الشعر العربي المعاصر للدكتور إحسان عباس: ٢١٢ .
- (١١) ديوانه: قصيدة «شطحات في الطريق»: ٩١ .
- (١٢) نفسه - قصيدة «معرض الذهب»: ١٧٢ ، ١٧٣ .
- (١٣) نفسه - قصيدة «صور»: .
- (١٤) نفسه - قصيدة «إشارات»: ٣٠ .
- (١٥) انظر قصيدة «نازك الملائكة (يكنى أن حناني) وتحليلي لها في بحوث الإنسان في شعر نازك الملائكة المنشور ضمن الكتاب التذكاري الذي أصدرته جامعة الكويت .
- (١٦) ديوانه - قصيدة «أحلام ذاتية»: ١٤ .
- (١٧) نفسه : ١٢ .
- (١٨) نفسه : ١٤٥ ، ١٤٧ ، ١٤٨ .
- (١٩) نفسه : ١٥٠ .
- (٢٠) نفسه - قصيدة «المضالون»: ١٦٩ ، ١٧٠ .
- (٢١) نفسه - قصيدة «مراتب»: ١٩٠ ، ١٩١ .
- (٢٢) نفسه - قصيدة «أبسمي»: ١٣٨ .
- (٢٣) نفسه - ٢٤ ، ٢٥ .
- (٢٤) نفسه : ٢٧ .
- (٢٥) نفسه - قصيدة «ملينة»: ٦٨ .
- (٢٦) نفسه - قصيدة «أعصر من المولد ماء»: ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٣٦ .
- (٢٧) نفسه - قصيدة «وثقة على طفل»: ٨٣ .
- (٢٨) نفسه - قصيدة «أريد أن أفهم»: ١٥٦ ، ١٥٧ .
- (٢٩) نفسه - قصيدة «دعوات»: ٦٥ - ٦٧ .
- (٣٠) نفسه - قصيدة «سكابة»: ٧٨ .
- (٣١) نفسه - قصيدة «جواب»: ٧٣ .
- (٣٢) نفسه - قصيدة «وثقة على طفل»: ٨٢ .
- (٣٣) نفسه - قصيدة «شطحات على الطريق»: ٩٢ .
- (٣٤) نفسه - قصيدة «من أهالي الرحيل»: ١٠٩ .
- (٣٥) نفسه - قصيدة «أعزاف»: ١٢٠ ، ١٢١ .
- (٣٦) نفسه - قصيدة «فناء المعركة»: ١٦٨ .
- (٣٧) نفسه - قصيدة «جواب»: ٢٣ .
- (٣٨) نفسه - قصيدة «يا ليتها كانت معي»: ٣٨ .
- (٣٩) نفسه - قصيدة «شطحات على الطريق»: ٩٨ .
- (٤٠) نفسه - قصيدة «من أهالي الرحيل»: ١٠٩ - ١١٥ .
- (٤١) نفسه - قصيدة «أحلام ذاتية»: ١٣ ، ١٤ .
- (٤٢) نفسه - قصيدة «كلمة الصبورة»: ٦٦ ، ٦٧ .
- (٤٣) نفسه - قصيدة «عطاب إلى سيدنا نسي»: ١٩ ، ٢٠ .

- (٤٤) نفسه - قصيدة «أحزانات حيدة»: ١٤٠ ، ١٤١ .
 (٤٥) نفسه : ١٤٣ ، ١٤٤ .
 (٤٦) نفسه - قصيدة «تأملات ذاتية»: ١٣ .
 (٤٧) نفسه - قصيدة «سباير»: ٢٧ ، ٢٨ .
 (٤٨) نفسه : ٢٧ .
 (٤٩) نفسه - قصيدة «هم»: ٤٥ .
 (٥٠) نفسه - قصيدة «سباير»: ٢٨ .
 (٥١) نفسه - قصيدة «إشارات»: ٢٩ .
 (٥٢) نفسه : ٣١ ، ٣٠ .
 (٥٣) نفسه - قصيدة «لولا حلم»: ٣٤ .
 (٥٤) نفسه - قصيدة «تقول لي السمراء»: ٦٤ .
 (٥٥) نفسه - قصيدة «المتأملون»: ١٦٩ .
 (٥٦) نفسه - قصيدة «صاحبة من مذكرات بلوي»: ١٦٤ ، ١٦٥ .
 (٥٧) نفسه - قصيدة «المتأملون»: ١٧١ .
 (٥٨) نفسه - قصيدة «تقاريق»: ١٠٥ .
 (٥٩) نفسه .
 (٦٠) نفسه - قصيدة «لولا»: ١٠٦ .
 (٦١) نفسه - قصيدة «إلى رقيقة الصبر»: ٩ .
 (٦٢) نفسه : ١٠ .
 (٦٣) نفسه - قصيدة «يا ليتنا كانت معي»: ٣٧ .
 (٦٤) نفسه - قصيدة «دهشة»: ٤٣ .
 (٦٥) نفسه - قصيدة «إلهية»: ٧١ .
 (٦٦) نفسه - قصيدة «الناصك وشكوى الشيطان»: ٥٢ .
 (٦٧) نفسه - قصيدة «المتأملون»: ١٧٠ .
 (٦٨) نفسه - قصيدة «المتسمي»: ١٣٧ .
 (٦٩) نفسه .
 (٧٠) نفسه - قصيدة «أرأيت»: ١٨٠ ، ١٨٢ .
 (٧١) نفسه - قصيدة «تصحيحة»: ٢٢٦ .
 (٧٢) نفسه - قصيدة «الغداة»: ٢١٣ ، ٢١٤ .
 (٧٣) نفسه - قصيدة «إلى العظيم»: ١٢٣ ، ١٢٥ ، ١٢٦ .
 (٧٤) نفسه - قصيدة «رسالة إلى جلي»: ١٣٠ ، ١٣١ .
 (٧٥) نفسه - قصيدة «أحزانات حيدة»: ١٤٢ ، ١٤٣ .
 (٧٦) نفسه - قصيدة «تقاريق»: ١٠٥ .
 (٧٧) نفسه - قصيدة «ملك السماء»: ١١٧ .
 (٧٨) نفسه - قصيدة «وقف على طلل»: ٨٠ .
 (٧٩) نفسه : ٨٤ ، ٨٥ .
 (٨٠) نفسه - قصيدة «حكايه»: ٥٠ .
 (٨١) نفسه - قصيدة «ممرتنا المعجمه»: ٧٣ - ٧٥ .
 (٨٢) نفسه - قصيدة «أفكارنا دجاجة»: ٤٦ - ٤٨ .
 (٨٣) نفسه - قصيدة «اهل برما ملك السباع»: ١٧٨ .

سندباد صلاح عبد الصبور (نقد أسطوري)

د. مختار علي أبو فالح

الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية

لأن هذه الدراسة تنطلق من مفهوم النقد الأسطوري، ولأن السندباد محسوب على الأدب الشعبي، كان من الضروري بيان العلاقة بين هذه التناجات.

فالأسطورة - طبقية كانت أو تحليلية - تعالج موضوعات الحياة الكبرى والقضايا المصيرية للإنسان، وتلمعب الآلهة أدوارها الرئيسية، ولعلنا نحمل طابع القداسة، ولأنها ترمي إلى المعنى العميق كانت الشكل الأولي للفكر العلمي والفلسفي، والخرافق والمعجزات فيها لتحقيق تلك الغاية وليست مقصودة لذاتها.

أما الخرافة - وإن كانت ملأى بالمبالغات والخرافق - فأبطالها الرئيسيون من البشر أو الجن، وفي حديث نبوي عن عائشة قالت: «حدث رسول الله صلى الله عليه وسلم نساء ذات ليلة حديثاً، فقالت امرأة: يا رسول الله كأن الحديث خرافة، فقال: أتدرون ما خرافة؟ إن خرافة كان رجلاً من عذرة أسرته الجن في الجاهلية، فمكث فيهن دهرًا طويلاً، ثم رده إلى الإنس، فكان يحدث الناس بما رأى من الأحاجيب، فقال الناس حديث خرافة»^(١).

وتشترك الحكاية الشعبية مع الخرافة في مفارقة الأسطورة، فهي تحملو من الآلة كأبطال أساسيين، ولا تحمل طابع القداسة، ولا تعالج القضايا الكبرى، بل تقف الحكاية الشعبية عند الحياة اليومية والأمور العادية، ولو كان فيها خوارق فإنها لا تقصد غاية من ورائها، إذ هي تنتج إلى الخيال المسلي الذي يفرج عن الإنسان، ولذلك كانت ملأى بالمغامرات الشائقة والجلابة التي تنتهي نهاية سعيدة.^(٢٢)

ومن هنا يتضح أن الحدود الفارقة بين الخرافة والحكاية الشعبية ضيقة إلى حد كبير، ومع أن الخرافة والحكاية الشعبية لا تمتلكان قوة التأييد التي نجدتها في الأساطير، فبين النتاجات الثلاثة تلازم، هو أظهر ما يكون في تراثنا العربي، ففي الحكاية الخرافية بقايا معتقدات تضرب في أعماق المصور، ومع فقدان مغزاها لانفتاح دائما نحس أثرها، وكما بدأت مع الأساطير - أو قبلها - انتهت اليوم في محيط المأثورات الشعبية، حتى أصبحنا في حقيقة الأمر عاجزين أن نجد فروقا دقيقة بينها، مما يفسر لنا عدم تفرقة أسطوري بين الخرافة والأسطورة، بل ربما فهم مما رده في كتابه «فن الشعر» أنها شيء واحد، وخاصة حين يستبدل بها الحكاية، فكلاهما أبعد عن التاريخ المحقق.^(٢٣)

إن استقطاب الحكاية الشعبية والخرافية والأسطورية لما بين الخيال والواقع، وإلغاء الزمان والمكان، وحفظها باللامعقول، جعل المدرسة الأسطورية ترى في الحكاية الشعبية موروثا باقيا من الأساطير القديمة، حتى لو اختلف الدارسون في منشأ كل منها، فذلك الاختلاف لا يمنع أن يكون كل منهما قد «عاش في عالم مشابه هو العالم السحري»^(٢٤).

وبما كان الأمر في النظر حول العلاقة بين النتاجات الفكرية الثلاثة، فإن كثيرا من الدراسات الجادة تربط بين هذه الفروع، فكثيرا «ما تحكي أسطورة أعمالا تسردها بتفصيلاتها الحكاية الخرافية، وإلا فهل ثمة فرق كبير بين رحلة أوليس ورحلة جلجامش أو السندباد؟ وما الفرق بين تين الأساطير وتين القديس أندرياس الخرافي؟»^(٢٥) كما أن الآداب الشعبية في هراقتها توائمي السحر الذي كان يؤلف مع الأسطورة كيانا واحدا، لأن السحر كان يؤدي بلغة أسطورية، ثم ما لبث طقوسه أن انفصلت عن الأساطير، بحيث أصبحت نلتبس معرفتها من الأساطير الموجودة بين أيدينا، مما جعل الأستاذ أحمد رشدي صالح يقول بثقة: «وأما أنواع المادة الفولكلورية فهي: الأسطورة والخرافة والحكاية والشعر والأمثال والأغاني والأقوال السحرية»^(٢٦)، وهو قول يشهد لما سبق من الربط بين النتاجات الثلاثة.

ويؤكد هذه الحقيقة «أن القصة الشعبية من حيث الأخلاق التي تصور فيها تكاد تتشابه عند كل الشعوب والأمم، بل إننا لو استطعنا أن نقوم بدراس مقارن عن سمات القصص العالمي، فبنا نعرف من قصص شعبي، لوجدنا أن أكثر - بل أقرب - ما تلتقى عنده كل هذه القصص هو الناحية الخلقية التي يمثلها»^(٢٧) وهذا يفسر لنا مادة «معجم الفولكلور» لمولف د. عبد الحميد يونس، حيث جمع بين دفتيه على التساوي المادة الأسطورية والخرافية مع الأدب الشعبي، أي أن المادة في الشعب الثلاث واحدة في نظره، وسيظهر في ثنايا هذه الدراسة إلى أي حد كان التلاقي بين أوديسيوس والسندباد.

وقد لاحظت بعض الدراسات أن الشاعر اليوناني «هوميرس» أفاد في ملحمة «الأوديسا» من قصة مصرية قديمة عن غرق سفينة لساحل مصري إثر عاصفة هوجاء طوحت بالساحل في جزيرة حافلة بأطاييب الفواكه

والطعوم، على غرار ما حدث لأوديسيوس بعد أن ترك جزيرة «كالبيسو»، وقد فطن العلماء إلى كثير من التفاصيل المتشابهة بين القصتين، وإلى أن هناك أكثر من منحنى للتأثير والتأثر يراه كل من ينظر إلى الفكرة والصياغة في العملين، كما ألمح الدكتور حسين فوزي إلى التشابه العجيب بين حكاية الغول الأسود في الرحلة الثالثة للسندباد وما حدث للعلاق الأور في الأوديسا، ويرى أنه ليس عجباً أن يكون صاحبها قد مسمم بحكاية أوديسيوس في ملحمة هوميروس الشهيرة^(٨)، وإن كان رأينا في وجوه التلاقي يختلف.

فنحن لا نجعل التلاقي بين السندباد وبطل الأوديسا من قبيل التأثير والتأثر، بل نؤثر أن يكون كلا العملين متشعباً عن نمط أولي، وإن لم نصل إلى حقيقة هذا النمط حتى الآن، فإمادات الدراسات تتحدث عن ماثورات متشابهة في ثقافات البيئات البشرية، وأن هذه الماثورات أشكال لأنماط أولية أدخلت في انزياحها أسماء مختلفة تتناسب مع البيئات والشعوب التي نزلت إليها مع إضافات من هنا وهناك، ومادام السندباد له نظير في الأوديسا، وكلاهما يلتقي مع قصة السائح المصري القديم، ما للانع والامر كذلك أن تكون هذه فروعاً لأصل واحد^(٩).

من المعروف أن مؤلف السندباد مجهول، ولم يعرف لكتاب «ألف ليلة وليلة» مؤلف محدد، فالدارسون استطاعوا أن يميزوا في الكتاب حكايات نشأت في الهند، وأخرى في بلاد فارس، وردوا حلقات منها إلى بغداد في العصر الإسلامي، كما تبنوا خصائص القهاصص أسطورية وحكايات شعبية عن أصل مصري، ولذلك نقول - ونحن مطمئنون - أن «ألف ليلة وليلة» من صناعة الشعوب ذات الحضارات القديمة، وهذا شاهد بأن هذه الأعمال الشعبية تضرب في الجذور العميقة من أهورا الشعوب، لأنها تلمس منها النمط الأولي الموروث في اللاشعور الجماعي، وهذا يفسر لنا انكباب الأدباء والشعراء على الإفادة من هذا العمل، ولا سيما السندباد.

وشخصية السندباد البحري ربما كانت أكثر شخصيات «ألف ليلة وليلة» تأثيراً على الأدب العالمي ثم العربي، فقد أوحى إلى كتاب الرحلات في الغرب أن يولقوا في هذا الموضوع، كالذي نراه في «روينسون كروزو» و«رحلات جاليفر» وهما كتابان صادفنا نجاحاً متقطع النظر، بحيث لا نكاد نرى شاعراً إنجليزياً لم يقرأهما في فترة من فترات حياته، ومن الكتاب الذين تأثروا بالسندباد تأثراً كبيراً «جون فرن» و«هربرت جورج ويلز» الذي استلهم قصة طائر الرخ كما حكته مغامرات السندباد في كتابة بعض قصصه العلمية^(١٠)، وعلى المستوى العلمي حظيت شخصية السندباد بقدر كبير من اهتمام المستشرقين، وبحوث مستقلة كالذي كتبه المستشرق الفرنسي «كازانوف» عن هروية قصة السندباد.

وبانتفاخ الأدب العربي على الآداب العالمية انتقل هذا الأثر إلينا في الخمسين سنة الأخيرة، أي بعد أكثر من قرنين من اهتمام الغرب بالسندباد^(١١)، فكان السندباد ظاهرة في شعرنا المعاصر، فرضت نفسها على اهتمام شعرائنا، فتكررت عند كثير من الشعراء العرب المعاصرين في عمل أو أكثر، مما يؤكد أن السندباد يمثل محورياً بارزاً لشرائنا على المستويين: الجماعي والفردى، لأنه صادف هوى في نفوس الشعراء الذين يبحثون - كل

٨ - ونحن استعارة هذه الفكرة في السياق: «النمذج أصيل حقا في خيال البشر؛ وليس السندباد وأوديسيوس القديم والجديد إلا بعض أمثله» وهي فكرة استعارها فيلنا د. شكري عياد من نالند لم يجد اسمها، (انظر، د. شكري عياد: صلاح عبد الصبور وأصوات العصر، فصول، م الثاني، المجلد الأول أكتوبر ١٩٨١، ص ٢٦).

بطريقته الخاصة - من لغة شعرية جديدة، بعد ثورتهم على نمط القصيدة العربية، في فترة كان المجتمع فيها يواجه مراجعة حادة لنظم الحكم التي تمخضت عن كثير من المآسي فأخذ يبحث عن أساليب جديدة في السياسة والمجتمع، فكان السندباد رمزاً صالحاً يلبي حاجة الشاعر وحاجة الأمة، ونحن هنا نهتم بالسندباد كمحور لشاعر واحد، ونذكر محوريته للجماحة إلى مكان آخر.

سندباد صلاح عبدالصبور

ويعتبر الشاعر المصري صلاح عبدالصبور، مكتشف رمز السندباد في شعرنا المعاصر، ولهذا وقع اختيارنا عليه كشاعر كان السندباد أحد عاوره الأساسية على مدار تجرته الشعرية، ومن بعده تلفقه الشعراء، لأنهم وجدوا فيه طلبتهم الخاصة والعامة، فمن كان منهم على دراية بتوظيف الرمز واكتشف فيه دلالات جديدة وفق في استخدامه، غير أن بعضهم أخفق لأنه لم يستعمل الرمز إلا لأنه شيء جديد.

رافق السندباد صلاح عبدالصبور منذ ديوانه الأول «الناس في بلادي» الصادر في عام ١٩٥٧م عن دار الأدب في بيروت، بل في أولى قصائد هذا الديوان، وهي قصيدة «رحلة في الليل» التي تتكون من ستة مقاطع، كل مقطع منها له رقم وعنوان، وهي على الترتيب:

- ١- بحر الحصاد.
- ٢- أغنية صغيرة.
- ٣- نزهة في الجبل.
- ٤- السندباد.
- ٥- الميلاد الثاني.
- ٦- إلى الأبد.

وهي أصوات في تعددها وصراها وحوارها تشارك في خلق نزهة درامية في القصيدة، وهذا الحوار ليس فقط بين المقاطع الستة، ولكنه أحياناً يكون في المقطع الواحد كالذي نراه في المقطع الرابع الذي هو محل الدراسة.

فالسندباد إذن مع الشاعر منذ عنوان القصيدة، إذ الرحلة هي أبرز خصائص السندباد، والليل هو الإطار الزمني لوقائع الرحلة، لذا فإن جميع المقاطع لابد وأن تكون ذات علاقة وثيقة بالليل، وبالتالي سيلقي كل من الطرفين - العنوان والوقائع - ظلالاً تفسيرية على الطرف الآخر، ومن خلال المفردات التي تحتويها المقاطع يتعين أن يكون الليل رمزاً، حتى يتسع مفهومه لمجريات ليست بالضرورة مرتبطة بالليل في مفهومه الميقاني، وعلينا أن نتعامل مع الليل هنا بإحاطة الغنية، من ظلمة، وكأبة، وتمطيل، مما ينقل القضية إلى مستويات متعددة، اجتاهياً وسياسياً وحضارياً، فتكون موضوعية بطبيعة الحال، وحتى الجانب الذاتي الذي يمكن أن يطل برأسه في أحد جوانبها يكتب قدرًا من الموضوعية، إذ هو منتخب بعناية تحت إطار عام وشامل.

ومقطوعة «السندباد» هي للمقطع الرابع من القصيدة، وتتكون من ثلاث حركات، الأولى منها ترصد لحظة الإبداع ومدى ما يعتاها الفنان في الخلق الشعري، فهو يعد عدته، باختيار زمانه المناسب - آخر المساء - ويصير الوسائد والأوراق والأفلام، وزاده من السجائر، ثم يبدأ رحلته المضنية في تتبع الكليات وملاحقتها ومداورتها، بأذله جهده الجهد في اصطحابها، يمحو هذه ويثبت أخرى، وهو يتصعب عرقاً عبر سحب الدخان المتصاعد من تبغها والتي تكاد تحرقه، ولا يزال في جهاده حتى تستأنس له الكليات الشموس، ويفلح في تزيينها حالاً بعد حال، ويغشى في النهاية على كتفه الشعري.

عالم الفكر

والشاعر في هذه المعاناة يلقي ما يلقاه السندباد التراثي من أهوال وأخطار، ويتغلب عليها بما يتمتع به من قدرات ومواهب، ويعود في النهاية محملاً بالكنوز والمعارف إلى محل إقامته .

هذا هو حال الشاعر في المكابدة ومصارعة الأخطار، بينما الآخرون يغطون في نومهم العميق، وبعد أن يأخذوا قسطهم الوفير من الراحة والدعة، هنالك في الصباح يستيقظون، وعلى مهل من أسرهم يذهبون إلى الشارع، كي يستمتعوا بما جادت به قريحته، دون أن يبذلوا أي جهد في مخاطر الرحلة، على طريقتهم المألوفة في التبدل والكسل، طالبين من الشاعر أن يقدم إليهم عطاباه الفنية على طبق من ذهب، شارحاً أسرار صنعه، لأنهم غير مستعدين لبذل أي جهد لفهم، تماماً كما تعود ندامى السندباد البشاديين تلقي الهبات من السندباد البحري والاستمتاع بأعاجيب رحلاته وهم سادرون في دعتهم:

تقول الحركة الأولى من المقطع :

في آخر المساء يمتلي الوساد بالورق

كوجه فأر ميت طلاس الخطوط

ويلتوي الدخان أخطبوط

في آخر المساء عاد السندباد

ليرسي السفين

وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم

ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم

فرحلته ليست في البحار ولكنها في عالم الفكر والخيال، وهو لا يصارع الأمواج والأنواء، ولكن الأفكار الهاربة والألفاظ التي تشتهى، وهو لا يستعين بالمركب والمجداف، وإنما بالأوراق والأقلام ولصانغ التبيخ، وليس نداماه بشاديين، ولكنهم جمهور قراء الشعر المعاصر، وهكذا يلتحم النسيج الشعري بالرمز ومفرداته، فيسير التياران للرمز والتجربة متوازين تماماً بتهام، ويبلغ الشاعر قدره من التوفيق في المصاهرة بين تجربته المعاصرة ورمزه الذي امتطاه في الأداء، ثم ينتقل المقطع إلى الحركة الثانية :

السندباد :

لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق

إن قلت للصاحي : انتشيت . قال : كيف ؟

(السندباد كالإحصار إن يبدأ يمت)

ويلاحظ أن الشاعر قد كتب كلمة «السندباد» في الهامش خارج القول الشعري الموزون، مستفيداً هذا التنكيك من الفن المسرحي، وفي هذا كسب جديد للقصيدة المعاصرة تزكي دراميتها، والشاعر في هذه الحركة تقمص السندباد، محذثاً شخصاً غترها أو وهما على ما درجت عليه القصيدة العربية، أو لعله يحدث نفسه، بما قرى في نفسه من قناعة بأن قاره المعاصر قد تعود الكسل الذهني في تلقي الشعر، ولذا فهو عاجز عن

الفهم مالم يبدل من العناية والجدية في القراءة واستكناه معطيات القصيدة المعاصرة ما يوازي جهد الشاعر في بنائها، ومادام القارئ الحديث على عهده الموروث في تلقي البليد سيظل اليون شامسا بين الشاعر والقارئ، ومادام الأمر كذلك بين المرسل والمستقبل فمن العيب أن تبدل كشاعر بذات نفسك لمش هذا القارئ، فلا يعرف الشوق إلا من يكابده، ولا الصباية إلا من يعانيتها، كما يقول شاعرنا القديم، ولكن . . كيف جاءت كلمة «الرفيق» إشارة إلى القارئ في هذا السياق؟ أهي ساقطة من الأمثال الشائعة «الرفيق قبل الطريق» خاصة وأنها قد وردت مصاحبة لكلمة «الطريق»؟ قد يكون، ولكنها أيضا من قاموس اليسار الماركسي، وهو المعتق الفكري للشاعر في مرحلته الأولى، وهي المرحلة التي تركت بصماتها على ديوانه.

وتأتي الحركة الثالثة والأخيرة في مقطع السندباد:

الندامي:

هذا محال سندباد أن نجوب في البلاد

إننا هنا نضاجع النساء

ونغرس الكروم

ونعصر النبيذ للشقاء

ونقرأ الكتاب في الصباح والمساء

وحينما نعود نعدو نحو مجلس الندم

تحكي لنا حكاية الطغيان في بحر العدم

أيضا يكتب الشاعر كلمة «الندامي» على الطريقة المسرحية، كما حدث في الحركة الثانية، تعزيزاً لنهج القصيدة في اكتساب العنصر الدرامي الجديد، والكلام الوارد على لسان الندامي هنا يشي بأن هناك دعوة سبقت من الشاعر إلى القارئ أن ينهد إلى التشوف والاستطلاع والقيام بمغامرة مماثلة لاكتشاف عالم القصيدة، توازي ما بذل فيها عن هناء، تفهم هذه الدعوة من رد الندامي الراضين لما دعوا إليه، مؤثرين ما ألفوه من معاقرة اللذات، غمور ونساء يتغلبون بها على الملل وبرودة الحياة التي يعيشونها، مع القراءة السطحية للكتاب صباحا ومساء توازي نظرتهم للمحرم والنساء، فجميعها الدافع إليها هو الملل.

وبينما أن تلفت النظر إلى موقف الشاعر من السندباد في هذا المقطع، حيث اعتمد أسلوب الالتفات (٥)، فهو في الحركة الأولى تحدث عنه بضمير الغائب، وفي الحركة الثانية بضمير المتكلم، وفي الحركة الثالثة بضمير المخاطب، وإن كان الالتفات أخذ الشكل المسرحي، وفي الأحوال الثلاثة كان السندباد موجودا، أي أن الشاعر خلق الشخصية وحملها تجربته المعاصرة في الحركة الأولى، وحين استوت على سوقها تلبس بها كقناع في الحركة الثانية فأصبح هو هي، وبعد أن تقنع بها حاول إغراء الجماحة أن تصنع صتيه فلم تستجب لدعواه.

٥ مع التوسع في مفهوم الالتفات الوارد في علوم البلاغة.

عالم الفكر

ويعتبر كذلك أن تشير إلى أن السنباد مادام رمزاً فهل نستطيع أن نحمل حواراً مع الندامي شكلاً اجتماعياً أو حضارياً، يأخذ فيه السنباد/ الشاعر موقف الهادي المستير الذي يدعوا أمته إلى النهوض والبحث عن عالم أفضل في الأصقاع النائية، وبذلك يكون الشاعر قد أدى دوره تجاه مجتمعه وأمه في الأخذ بأسباب التجاوز والتخطي لمسلمات البيئة، والاعتناق من الواقع المرير، والتمرد عليه، والتشوف لمساخات أكثر نقاء وصفاء، ولكن الوجه المعتم - الليل - يتبدى في نكوص الندامي/ المجتمع عن الاستجابة، لأنهم متقاعدون لا تحفزهم رغبة في الكشف ولا الإزدياد.

إن الرمز حَال أوجه، وهذه إحدى مزاياه، ولا يغيب عن الأذهان أن التوجه الماركسي، وكان المجتمع يومئذ في طريقه إلى الحل الاشتراكي، يمتنع إخضاع الفن للمجتمع، وقد أشرنا إلى أن فكر صلاح عبدالصبور يومئذ كان متسقاً مع هذا التوجه.

ولا ننسى أن الشاعر في هذا المقطع قد وظف السنباد بمستويات متعددة، فقد وظف الشخصية بالاسم، والفكرة، والمجمع، فاستغرق بذلك طرق التوظيف كلها.

وفي الديوان نفسه، الناس في بلادِي، يقول الشاعر في قصيدته «أغنية حب» متأثراً بنشيد الإنشاد في بعض العبارات:

صنعت مركبا من الدخان والمداد والورق

ربانها أمهر من قاد سفينا في خضم

وفوق قمة السفين يخفق العلم

وجه حبيبي خيمة من نور

وجه حبيبي بريق المنشور

جبت الليالي باحثاً في جوفها عن لؤلؤة

وعدت في الجراب بقيمة من المحار

وكومة من الحصى، وقبضة من الجمار

وما وجدت اللؤلؤة

سيدتي إليك قلبي . . واغري بي . . أبيض كاللؤلؤة

وطيب كاللؤلؤة

ولامع كاللؤلؤة

هدية الفقير

وقد ترينه يزين عشك الصغير

إذا كان سندباد «رحلة في الليل» شاعرا بالدرجة الأولى ويعي رسالته في التهويش بقاربه أو مجتمعه، فإنه هنا سندباد عاشق بالدرجة الأولى، يرحل في شكل غواص يستتر في صيد اللؤلؤ، وينتهي لأرحلة من نسيج رحلته السابقة، فمادة المركب، كما صرح الشاعر، من الدخان والمداد والورق، تماما كسابتها، ويتخذ له دليلا في الرحلة يصنع فيه لغة العهد القديم، هو وجه الحبيب النوراني، ويفشل الغواص في العثور على مأربه، فيعود إلى الحبيبة، ويقدم لها بدلا من اللؤلؤ كنز آخر هو قلبه، فالسندباد وإن كان عاشقا، متزوج شعري، مصنوع من الكلمات، لم يصرح الشاعر باسم الشخصية هنا، وإنما اكتفى بمفردات من معجمه: المركب، السفين، خضيم، العلم، بريق، كما وظف الفكرة: جيت الليالي، باحشا، وهذا قدر يكفي للكشف عن الرمز الأسطوري المخوهر، ولكن السندباد هنا في خدمة الحب، وهو ملمح جديد يعد قليلا أو كثيرا مما كان عليه في القصيدة السابقة، وكما هو عليه في موقعه التراثي.

كما نلمح في هذه القصيدة ملمحا أسطوريا آخر، هو التكرار، فالتكرار من أبرز عناصر الصياغة الأسطورية، يتكرر «وجه حبيبي» فربما كان المحرض، فمن أجله خرج الشاعر في رحلته، وتتكرر «اللؤلؤ» خمس مرات في الأبيات على قصرها، أربع منها متوالية لا يفصل بينها غير صفة حميدة مع كل مرة بمشابهة الإضاءة لجوانب الإشعاع في جوهره القلب، وهذا التكرار يعمق الإحساس بالعقب التاريخي السحيق الذي يهيننا إلى بكارة اللغة في النسيج الأسطوري.

وقد أشار س. موريه إلى أن هذا التكرار المباشر للقافية يمنع الكلمات المكسرة تأكيداً أو مغزى مضابرا، ويؤكد وحدها الموسيقية، كما أشار إلى أن ذلك من قبيل التأثير بالشاعر ت. اس. إليوت في قصيدته «أغنية الحب لألفرد بروفروك» وقصيدة أخرى لـ «آمي لويل» وهي «تشوبين Chopin»^(١١).

حقا اللؤلؤ جوهر كريم يشع من كل جوانبه، فمن أي الجهات طالتمه لا تمجد إلا جوهرها كريما، واللؤلؤ جاءت في القصيدة مرتكزا بنى عليها الشاعر رحلته وظل يهرب الليالي في البحث عنها من أجل عيون الحبيبة، ولما أخفق في الحصول عليها، دار حول الكلمة وهو يقدم البديل.

وعلى أن ننسى أن الشاعر في «أغنية حب» التزم صيغة المتكلم من أولها لآخرها، وهي صيغة لازمة للقناع كي يكون صالحا أن يخفى الشاعر وراءه في التعبير عن قضايا المعاصرة.

ويعود مستلهد عبد الصبور في قصيدة «أناشيد غرام»، — ومازلنا في الديوان الأول — جاء في مقطعها الأول:

قلبي فريد

يعتبر فيه جرحه المديد

لأنه يا حبي الفريد

طفل عتيد

مشرد الخطي

يتوه في المدي

وراء نفمة الصدى

لعله خلداع

لعل في بحر الهوى الضياع

لكن ربحاً تنشر الشراع

لرحلة بلا صوى

إلى الهوى . . .

إلى الهوى . . .

للمحب من جديد

وجاء في المقطع الثالث من القصيدة نفسها :

وقلت للقلبي والأمانى تعلمه رسا زورقي بمد الترحل يا قلبي

في هذه الأبيات يأتي السندباد حل غرار مجيئه في «أغنية حب» بداية بعنوان القصيدة في كل، مرورا بالموضوع الذي يعالجه الشاعر، وأسلوب التوظيف للشخصية، فالسندباد لم يرد اسمه هنا، بل اعتمد الشاعر توظيف الفكرة التي تتمثل في: يتوه، بحر، الضياع، الريح، الشراع، رسا زورقي، الرحلة والترحل قلب التجربة السندبادية، ونلمح هنا أن القصيدة تعالج قضية الحب، وعلى وجه التحديد، حكاية حب جديد، يرحل إليه الشاعر مرة أخرى، فقد مر بتجارب سابقة، وذاق مآليها من أهوال، ومع ذلك يعين له الحب الجديد فلا يقاومه وتترع به الرغبة في معاودة التجربة، تماما كما كان يحدث مع السندباد التزائي في حينه إلى الترحل، مع أنه في كل مرة يذوق من مر التجارب ما يكفيه لئلا يعود، وهذا الملمح في التوظيف خفي وليس قريب المأخذ كالمصاص الأخرى التي تعود الشاعر والشعراء استعارها من رمز السندباد.

فالمطابقة بين السندباد هنا ومثيله في «أغنية حب» جمعت بين العشق موضوعا، واعتماد الرمز ليس يهيكله بل بخصائصه، وزيادة على ذلك اعترف الشاعر للمقطوعتين من منبع واحد هو الإصحاح الرابع من نشيد الإنشاد.

ومازال في الديوان الأول أصداء للسندباد، ففيه قصيدة بعنوان «الرحلة» والرحلة كما قلنا قلب التجربة في رمز السندباد وأظهر خصائصه، وهي «تتردد دائما على قلمه... أي الشاعر صلاح عبد الصبور - رمزاً لسمي الإنسان بحثاً عن المعرفة، أو جهد الشاعر في تعقب الحاضرة الشعرية، حتى تسكن إلى مكانها في القصيدة»^(١٢)، تقول القصيدة:

والصبح يدريج في طفولته	والليل يمجو جبو منهزم
والبدر الملم فوق قرنتنا	استار أوبتسه ولم أنم
.....
جام، وإيريق، وصومعة	وسماء صيف ثرة النعم

قد كرمت أنفاسها رثي	وتقطرت أندالها بغمي
ونجيمة تغفو بناقلتي	لحظت شرودي لحظ مبسم
وصدى لموال يصاودني	وحفيف موسيقا من السلم
وأطل مأخوذاً فتبسم لي	تيجانها، ويبرزني ضرمي
وترودها كفي فيفجمني	حسّ الدمى، وبرودة الصنم
ثممي تنكر لي مسالكها	من بعد ألفي روعة القمم
.....
ولّى المساء وجوه السحري	الصبح أشرق وجهه الحمري
يا إخوتي النوم ما أحلى	حضم الكرى، وسذاجة الفكر

لو تذكرنا سندباديات عبد الصبور السابقة، وما عالجته من موضوعات ومناخاتها الشعرية الرئيسية، والمسارب اللهنية التي ترتادها، والإطار الزمني المضروب حولها، وبمض الألفاظ التي ترددت فيها، والنتائج التي توصلت إليها، لوجدنا هذه القصيدة معجونة من أمواه ما سبق وإن كاد لا يبين، ولنضع النقاط على الحروف.

الموضوع هنا معالجة لحظة الإبداع في رحلة رواء الأفكار والألفاظ ومداورها وترويضها حتى تستأنس وتلوب، وفي هذا تشترك القصيدة مع سندباد «رحلة في الليل» والتلاقي بينهما صريح في المعالجة الفنية.

ومن المناخ الشعري أهد الشاعر هنا طقوسه من: الجلم والإبريق والانخراط في العزلة داخل صومعته، والصومعة مكان منعزل للعبادة، فكان الشاعر نوى صلاته الشعرية، وهو نفس الأمر في سندباد «رحلة في الليل» وأغنية حب» حيث كانت العدة امتلاء الوساد بالورق والأقلام، والسجائر المصاحبة للحظة الإبداع داخلية في الشعيرة بها تحدته من سحب الدخان.

أما الإطار فالزمان سباج القصيدة هنا، يمهدها من البداية والنهاية معاً، فكما بدأ قصيدته في لحظة انسلاخ النهار من الليل، أنهاها باللمحة نفسها، وكذلك بدأ سندباد «رحلة في الليل»، ومن عالجوا الشعر والأدب يعرفون أن للإبداع لحظات يواتيهم فيها النشاط الروحي الذي يساند الشاعر، واختيار هذه الأوقات مما يدخل في الطقس الشعري، ولكل شاعر وأديب وقته المختار، وواضح أن شاعرنا عبد الصبور قد وقع اختياره على المزيغ الأخير من الليل، وهو من مواقع الإبداع التي عرفها المبدعون، وتواصوا بها.

وإذا نظرنا في الألفاظ، وجدنا الرحلة سيدة الموقف، فقد ترددت في كل السندباديات إن صراحة وإن حذثاً، عنواناً أولى ثنانياً القصيدة.

ونتيجة الرحلة هنا هي خيبة المسعى في اقتناص القصيدة التي هي أربه، وفي هذه الخيبة تتفق مع سندباد «أغنية حب» الذي باء بالفشل فلم يجد اللؤلؤة التي رحل من أجل الحصول عليها، والسندباد في كليهما يفارق سندباد «رحلة في الليل» الذي حظي بمبتغاه، وعرضه على التنداس، والفشل والنجاح كلاهما من ملامح السندباد التراثي في رحلاته، وللشاعر أن يستعير هذه أو تلك حسب تجربته الخاصة.

عالم الفكر

وخلصة السندباد في ديوان الشاعر الأول «الناس في بلادي» أربع قصائد ثنان تصالجان لحظة الإبداع، وأخريان تصالجان الحب، والمسارب الذهنية التي سلكها الخيال هي التي ساعدت على أن يجوس في مواطن متشابهات دون أن يلاحظ أحد - إلا من أطال النظر - أن الخيوط والشباك من نسج واحد.

الدارسون يذكرون أن عبدالصبور حتى فراغه من ديوانه الأول كان تحت تأثير الماركسية، ثم بدأ تصفية حسابه معها بعد ذلك مباشرة، فتمى علاقته بالوجودية التي كان قد بدأها طالباً مع كتابات د. عبدالرحمن بدوي، واختلافه إلى مجلس أنور المعداوي في قهوة الجزيرة، وكان المعداوي مغرماً بذكر سارتر في ندواته وتعليقاته عبر مجلة الرسالة القديمة، ثم عمق الشاعر اتصاله بالوجودية حين شارك بدر الديب قراءاته النهمة في الفلسفة الوجودية الألمانية وقد عزز هذا الانجذاب عند صلاح أن الماركسية قد عجزت عن تقديم التفسير الشامل الذي وجدت به، وأكثر من ذلك اقترفت ما يشبه الاختصاب حين أوشكت أن تسفر موهبته الشعرية لخدمتها، وتنزع من ذاته، وتخلعه من توحده^(١٣)، وهذا هو دأب الماركسية، ثم وجد صلاح عبدالصبور في الوجودية البديل الذي يعيده لذاته.

وهذه الشذفة تتضح منذ ديوانه الثاني «أقول لكم» حيث يطل السندباد في قصيدتين، أولاً «الظل والصليب» والثانية هي قصيدة بعنوان «أقول لكم»، والأولى كتبها الشاعر سنة ١٩٥٨ م، وهي قصيدة متعددة الأصوات نمت فيها الشاعر نهجه في صياغة القصيدة تلك النهج الذي طالعنا به في قصيدة «رحلة في الليل» وبلغ فيه قمة إبداعه في التشكيل هنا، وفي «الظل والصليب» تتجلى المسحة الوجودية، حيث صور المقطع الأول إحساس السام الذي يميز الإنسان المعاصر في صورة مجازية حافلة بالثورية والإيهام كخلاصة شديدة الإيجاز تدع الإنسان في وهمه بذاته كذبات بلا ظل ولا صليب، ينهد إلى تجاوز هذه الذات التي عبرت كثيراً من الثقافات والمعارف دون أن تفيد منها، هذه الذات هي ذات العربي، الذي لا يتغير ولا يتبدل، بل أقام على جهله وتقليده وحقه:

أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر

قابطني الفكر ولكني رجعت دون فكر

أنا رجعت من بحار الموت دون موت

حين أتاني الموت، لم يجد لديّ ما يميته،

وعدت دون موت

حيث نلمح السندباد خلال الرحلة التي ترد ضمنها في السياق، مع البحار، وبخية الرجاء، وهي ملامح تنتزعها بشي «من الصعوبة في هذا المقطع ولكن السندباد يكشف عن نفسه في المقطع الثالث، الذي نستطيع أن نتبين فيه حركتين، تقول الحركة الأولى:

ملأحتنا ينتف شعر اللحن في جنون

يدعو إله النعمة المجنون أن يلين قلبه، ولا يلين

«ينشد» أبناءه وأهله الأبنين، والوسادة التي

لوى عليها فخذ زوجه ، أولدها عمدا وأحدا
وسيدا

وخضرة البكر التي لم يقترح حجابها إنس
ولا شيطان»

«يدعو إله النعمة الأمين أن يرعاه حتى يقضي الصلاة،
حتى يؤتي الزكاة، حتى ينحر القريان ، حتى ينتهي
بحر ماله كنيسة ومسجدا وخان»^(٥)

للفقراء الثامسين من صعاليك الزمان

السندباد هنا لا يبحث عن قصيدة أو هدية للحيبية ، ولكنه يشرب لمناقشة الإنسان العربي على مستواه
الخصاري، هذا الذي يعيش عبر زمان يسوده السأم ، في طموحه لاستبدال واقعه المرذول المتواكل ، ولكنه في
ضراسته لإله النعمة المجنون ، وإله النعمة الأمين ، يسند ظهره إلى تحوم الغيب الديني ، وفي هروبه إلى عشيرته
وأهله الأدين ، يوسم بكتابات خفرة إلى روح التقليد والسطحية والحواء وألحيا المفرغة من الرؤيا والابتكار،
فهومره صغيرة ، وأحلامه لا تبعد عن قديمه ، لا يشارك في صنع الحياة ، مكتفيا بالطقوس والشعائر الدينية
كبدائل للبطولات والقيم ، ماهيا بمواقعة «خضرة البكر» التي لم يطمئنها قبله إنس ولا جان - صورة من التراث
الديني تكاد تكون بنصها كما وردت في سورة الرحمن - والبكارة والحرص عليها ملمح شرقي عربي ، والسندباد
في تحمله لقضايا الإنسان العربي المعاصر فيه تأويل كبير عن موقعه التراثي ، هو معاصر تماما ، يبحث عن
مخرج للإنسان العربي المستهلك في المظهر ، الغافل عن داخله الذي يجب أن يحتل طهارة وحيوية وإبداعا
وفكرا ناهدا .

ومع أنه يطور الصراع الذي أورى ناره سندباد «رحلة في الليل» في أحد معانيه في جدلية الجماعة/ التدامي ،
إلا أنه هنا يوسع دائرة الجدل ، فلم يعد الأمر مجرد تواكل الجماعة ، بل وضع تحت المجهر أفكارا وقضايا
ومفردات من وقائع الحياة اليومية هي بمثابة المرر للتجاوز والتخطي .

وفي آخر... إن الملاح هنا أقرب إلى «أوديسيوس» في ملحمة «الأوديسا» منه إلى السندباد العربي ، فإله النعمة
المجنون ، وإله النعمة الأمين ، والضراعة مرة لهذا وثانية لذلك ، هي من مصاحبات «أوديسيوس» في رحلة العودة
من طروادة ، وإله النعمة في «الأوديسا» هو «بوسايدون» (مطوق الأرض) ، هو الذي يملكه على الدوام غضب عند
ضده - ضد أوديسيوس - بسبب ولده بولوفيموس Polyphemos الذي أعمى أوديسيوس عينه ، فعزل بوسايدون
على ألا يقتل أوديسيوس ، بل يشرده عن وطنه) كما جاء في الأشودرة الأولى من الملحمة^(١٤) .

وإله النعمة الأمين يمكن أن نتلمسه في الرتبة «البراقة العينين» التي استعظفت «زوس» كبير الآلهة الخالدين
من أجل «أوديسيوس» التعميس الذي قاسى الأحوال طويلا في جزيرة وسط البحر احتجزته ابنة «أطلس» ذي

• من الواضح أن القرويين الأخيرين لا يرضعان بعد كلمة «غان» ومكانها هو في السطر التالي بعد كلمة «الزمان» لأن هذا السطر من مقام جملة
الضراعة ، ولكنها أثرا المحافظة على النص ، واكتفتنا بالإشارة لرؤيتنا هنا .

عالم الفكر

العقل الفئاك، ودأبت في خداع «أوديسيوس» بمعمول الألفاظ كي ينسى وطنه، ولكنه من فرط شوقه يتوق أن يرى ولو الدخان المتصاعد من بلاده، حتى ولو حضرته الوفاة، ثم وجهت الخطاب إلى كبير الآلهة قائلة: «ومع ذلك فإن قلبك لا يتم بهذا، أيها الأوليمبي، ألم يقدم لك أوديسيوس ذبيحة لا حصر لها بجوار سفن الأروجوسيين Argives في أرض طروادة الفسيحة؟ لماذا تكن إذن مثل هذا الغضب ضده يازوس؟»^(١٥) وكان هذا التوصل منها سببا في العفو عن أوديسيوس كما كان ابتلاؤه بسبب من «بوسايدون».

وجديد العناصر الأسطورية في هذه القصيدة هو في تجسيد ظواهر الطبيعة، وإفاضة الحياة عليها، فهذا من خواص لغة الأساطير، وإذا اعتبرنا السندباد نموذجاً شعبياً - وهو كذلك - فإن تدخل الآلهة في المجال الفني يكون غريباً على الشخصية، لأن مثل هذا التدخل ملمح أسطوري، يفرق ما بين الأسطورة والأدب الشعبي كما أشرنا إلى ذلك في أوائل هذه الدراسة، وهذا في حد ذاته يشهد لرفيقتنا من أن الذي نراه هنا أقرب إلى أوديسيوس، وبالتالي يكون جنوح عبدالصبور إلى استمارة بعض ملامح أوديسيوس قد غلب اللاشعور الجمعي في التوحيد بين أوديسيوس والسندباد كنموذجين لنمط أولي واحد.

وتقول الحركة الثانية في المقطع:

ملأنا يلوي أصابعنا خطاطيف على المجداف والسكان

ملأنا هوى إلى قاع السفين، واستكان

وجاش بالبكا بلا دمع . . بلا لسان

ملأنا مات قبيل الموت، حين ودع الأصحاب . .

. . . والأحباب والزمان والمكان

عادت إلى قمقمها حياته، وانكحشت أعضاؤه، ومال

ومد جسمه على خط الزوال

يا شينخا الملاح . .

قلبك الجريء كان ثابتاً، فما له استعير؟

أشار بالأصابع الملوية الأحناق نحو المشرق البعيد . .

ثم قال:

هذى جبال الملح والقصدير

فكل مركب نجبتها ندور

تحطمها الصخور

وانكبنا . . ندنو من المحظور، لن يفلتنا المحظور

- هذى جبال الملح والقصدير

وافرحا . . نعيش في مشارف المحظور
 نموت قبل أن نلوق لحظة الرعب المرير والتوقع المرير
 وبعد آلاف الليالي من زماننا الضمير
 مضت ثقيلات الخطى على عصا التدبير البصير
 ملاحنا أسلم سؤر الروح قبل أن نلاص الجبل
 وطار قلبه من الوجمل
 كان سليم الروح، دون جرح، دون غلش، دون دم
 حين هوت حبالنا بجسمه الضمير نحو القاع
 ولم يعش ليتنصر
 ولم يعش لينهزم
 ملاح هذا العصر سيد البحار
 لأنه يعيش دون أن يريق قطرة من دم
 لأنه يموت قبل أن يصارع التيار

هذا سندباد خوار مستلب، حاول المغامرة على ما عرف من طبيعته، فاختار اختيارا حرا أن يفقر في المهجول، نحو جبال الموت - الملح والقصدير - ولكن استرخاه هزم المحاولة، فمات قبل الموت، وانهمر قبل خوض التجربة، فلم يعش ليتنصر، ولم يعش لينهزم، وأسلم روحه دون أن يريق قطرة من دم، إنه نموذج من البشر لا يستطيعون أن يحققوا ذواتهم ويحشون من التجربة فيموتون قبل أن يعرفوا الموت، واحد من المجتمع النافه على حد تعبير الشاعر نفسه.

هذه السبات ليست غريبة تماما عن السندباد التراثي، فهو وإن كان معروفا بالتحدي وقهر الصعاب، قد مرت له لحظات خارت فيها قواه، وظهرت عليه روح الهزيمة والانكسار، وكانت نجاته في هذه اللحظات بفعل قدرتي مما يسمى في العادة مصادفة بحة، لا تنشق من إحكام القصة، كأن يلوح في الأفق مركب للمسافرين يحملونه معهم، أو يتصادف وجود جماعة من صيادي الألاس ينقلونه من وادي الحيات، وهذا الوجه المهزوم الكبير، وإن كان يمتد إلى هذه اللحظات في بعض رحلاته، إلا أنه يمتد أيضا إلى «ذلك» الشعور بالانطفاء والانتها الذي خالج السندباد بعد رحلته السابعة، تلك الرحلة التي أحس بها بعدم القدرة على مواصلة المغامرة والتجارب، وما كان أشبه تلك الرحلة بآخر لية من شمة مختصرة، وقد انتصر في تلك الرحلة أيضا فعاد إلى بلده آخر الأمر بعد سلسلة من الأهوال، ولكن أية مرارة كانت تفسد مذاقه، وأي شعور بالهزيمة كان يجتاحه . . . سوف ينتهي لديه صراع الإنسان إلى استسلام تام، كما يتلوق به صوته الحقيقي، وإلى الأبد» (١٦).

وهذه السمة الانتمائية التي ركز عليها صلاح عبدالصبور ليست أبرز صفات السندباد التراثي، ولكن للشاعر وهو يوظف الشخصية أن يستعير من أبعادها ما يوافق الرسالة التي يريد بها للقارئ، ورسالة عبدالصبور هنا التعبير عن الإنسان الضائع وهو يبحث عن نفسه بين الحضارات فاقداً نخوته ورضيمته وطموحه، فاستحق بذلك ألا يحمل من سمات السندباد القديم إلا أضعف سماته، لأبد أن يكون صلاح عبدالصبور واعياً لكل هذه الحيل، حين تحدث عن السندباد بضمير الغائب، حتى يسقط اعتباره قناعاً، وبذلك يبرأ الشاعر من دم البطل المعاصر الذي حكم على نفسه بالموت قبل موعد الموت، هذه واحدة تحسب للشاعر، كما يحسب له أيضاً أنه وهو يتحدث عن السندباد بضمير الغائب لم يشأ أن يتعد الكلية عن هذا البحار، بل أضافه إلى ضمير المتكلمين «ملاحنا» وهي إضافة تحفظ له مسافة القرب من البطل، مصحوبة بقدر كبير من عاطفة الإشفاق والتعاطف، وفي هذا قدر لإبأس به من تحمل المسئولية في إطارها الإنساني الشامل، فالملاح بعد أو قريب هو واحد منا، ومحسوب علينا.

وأخيراً إذا كان الملاح الغربي في هذه القصيدة «يذكرنا بفليبياس الملاح الفينيقي الغربي في المقطوعة الرابعة من قصيدة إليوت»^(١٧) الشهيرة الأرض الحراب، فقد تتماقت «فن إليوت الشعري مع الفكر الوجودي . . . في صوت مصري يتقن التخابث المقضوح، والمقصود منه أن يكون مغضوحاً، وكأنه يقول لك: أنت تعلم أي أدعي ما لا أصل له، وأنا أعلم أنك تعلم أي أدعي ما لا أصل له، وكلانا يعلم أننا مستمران في اللعبة، لأن الحقيقة لا تستحق أي اهتمام»^(١٨).

والقصيدة الثانية في الديوان الثاني هي «أقول لكم» وهي التي أخذ الشاعر من هنريتا هنولنا للديوان، وهي من القصائد متعددة الأصوات شأنها في ذلك شأن «رحلة في الليل» والظل والصليب، أي أن القصيدة مكونة من عدة مقاطع، والمقطع الخامس منها بعنوان «القديس»، يعود فيه السندباد بنوب أو بُنيد جديد، إيجابياً ناجح، يحمل مضموناً اجتماعياً وسياسياً، ولكنه يتلبس أو يلتحم بالطابع الصوفي:

إلي . . . إلي . . . يا غريباء، يا فقراء، يا مرضى

كسيري القلب والأعضاء، قد أنزلت مائتي

إلي . . . إلي . . .

لنطمح كسرة من حكمة الأجيال مغموسة

بطيش زماننا الممرح

نكسر، ثم نشكر قلبنا المهادي

ليرسينا على شط اليقين، فقد أصل العقل مرسانا

إلي . . . إلي . . .

أنا طوّلت في الأوراق سواحاً، شبا قلبي

حصاني، بعد أن حلت بي الأوهام والتفلة

سنين طوال* في بطن اللجاج ، وظلمة المنطق
وكننت إذا أجن الليل واستخفى الشجيتونا
وحنّ الصدر للمرفق
وداعبت الخيالات الحليينا
ألوذ بركني العاري بجنت فتيلي المرق
وأبعث من قبورهم عظاما نخرة ورووس
لتجلس فوق مائدته* تبت حديثها الصباح والمهموس
وإن سكت ، وطال الصمت ، لا تسمى بها أقدام
وإن تثرث سهام الفجر ، تستخفي كما الأوهام

حين يقف القارئ أمام قول الشاعر «أنا طوفت في الأوراق مسواحا، شبا قلبي حصاني* ثم ملأه بالركن العاري» - الصومعة - بجانب القتل المرق، ليستحضر أرواح الموتى كي تناجيه بحقيقة الحقائق وتستخفي عند قدم الفجر، يدرك القارئ، لئلا أنه أمام سندباد شاعر، فالحدث والزمان والمكان عناصر لم تتغير عن سندباد عبدالصبور الأول، والجديد أنه اكتسب هنا مسحة صوفية، تنحو باللائمة على أصحاب الكلمة من قاطني الأبراج، الذين لا ينزلون بالحقيقة إلى الشارع، نظير التصوف الانعزلي البعيد عن إصلاح المجتمع، هذا التصوف الذي حل عليه الحلاج - الحسين بن منصور - وعمل على استنزاله من أبراجه وإباحته للعلماء، فاستحق بذلك أن يدفع حياته ثمنا لخروجه عن العرف.

وليتذكر القارئ أن هذا الجزء قد أعاده الشاعر صلاح عبدالصبور على لسان الحلاج في مسرحيته «مأساة الحلاج»، مما وحد بين السندباد والحلاج في رؤية الشاعر، وبينها وبين الكلمات، وثلاثتها محاور لشاعرنا صلاح عبدالصبور، فالحلاج هنا وجه آخر من وجوه سندباد عبدالصبور، الذي يتطور معه، ويصطبغ بما يبتدي إليه الشاعر في بحثه الدهوب عن مواطن جديدة للشعر، فقد اكتسب السندباد بعدا جديدا، هو بعد الشاعر المصلح، فكثرت «ما يعمل السندباد في شعرنا المعاصر وجه الشاعر المصلح، المتمرد على الأوضاع السياسية والاجتماعية الفاسدة المتخلفة، ومن ثم تصبح مغامرة السندباد في مجال السياسة والاجتماع، ويصبح صراحه مع قوى البني والفساد والتخلف، وغايته تحقيق العدل والأمان والسكينة، متحملا في سبيل تحقيق هذه الغاية أمسى الصعوبات والأخطار... مناقضا في سبيل تقويض هذا الواقع الفاسد، وتحقيق واقع آخر أكثر عدالة وإشراقا على أنقاضه»^(١٩)، حتى لو اختلط السندباد هنا بعالم التصوف، كما أشرنا.

ولنا وقفة مع محاولة الشاعر بعث الموتى حتى تجلس إلى مائدته وتبدأ في بث حديثها إليه، ذكره الشاعر في بقية المقطع ولم نشبه لأنه يخرج من الموضوع، هذه الأبيات تذكرونا بما ورد في الأنشودة الحادية عشرة من الأوديسا، حين هبط أوديسيوس إلى العالم السفلي - عالم الموتى - ونحر اللبائع من أجل إعادة الحياة لهم حتى يتمكن من لغاتهم، وجاء في الأنشودة قول أوديسيوس:

* تكرر المأزق اللغوي والموسيقى عند صلاح عبدالصبور، فكلمة «طوال» صفة منصوبة وسطها التنوين وهو يستيع ألفا بعد اللام، ولو أعلت فيها كان ذلك على حساب الموسيقى، ففضل الشاعر الضحية باللغة، والأمر يختلف عقب مائدته* فهي على التواصل كما يقتضي السطر خطه الوزن، ولم تكن بداية السطر خرج الشاعر من المأزق، ومع ذلك نرى أن الكلمة هي «مائدتي» وهي أصبح وزنا كما أنها أيق بالسياق، وربما كان لها خطأ مطبعي (تقانا النص من: الأعمال الكاملة، دار الشروق، بيروت، ط السادسة ١٩٨٦، ص ٨٥، ٨٦).

«وأخذت أستعطف بحرارة رؤوس الموتى المجردة من القوة . . . وبعد أن تضرعت إلى قبائل الموتى بالنذور والتوسل، وأمسكت الخراف، ونحرت حلوقها فوق الشفرة، قددفق منها الدم الغاتم، بعد ذلك احتشدت هناك، من داخل إيريموس Brebus أرواح من ماتوا . . . يتهاقنون في جموع غفيرة حول الحفرة من كل صوب يصيحون صيحات عجيبة»^(٢٠) وقد تكلم أوديسيوس مع عدد كبير من أرواح الموتى، ذكرت الأثوذة منهم أكثر من سبعة من الموتى منهم أمه، وروح العراف تريسيس، وأخيل، وآخرهم هرقل، وكان حديثه مع هذه الأرواح تأثيراً على ما تبقى له في باقي حياته، وقد أضاعوا إليه طريقة فيما يلي من عمره.

وكذلك كان حديث الموتى الذين ابتعثهم عبدالصبور ألبا أثر على تغيير نظامه ورؤيته للحياة وموقعه منها، فهل كان عبدالصبور واعياً لهذا التطابق في الموقف؟ وهل استعاره من هوميروس؟ أو أن هذا من توارد الخواطر كما يقال؟ الذي نرجحه أن الشاعر أفاد من الملحمة هذا القدر على طريقته في الإفادة من كل ثقافته وأطلاعه . . . ومن قبيل ذلك اصطناحه «نبرة تعبيرية تستقي من أفكار وأسلوب الخطاب الإنجيلي، بل واصطناع موقف تعليمي يستلهم فيه الشاعر موقف المسيح الوعظي»^(٢١) كما أن جملة «أقول لكم» هي بنصها تتكرر في العهد الجديد.

وبمعاودة التأمل في سندباد «رحلة في الليل» وسندباد «أقول لكم» ودعنا نقول: سندباد الشباب وسندباد الكهولة، نجد فارقاً في علاقة كل منهما بالآخرين، فالسندباد الشاب كان ينظر للآخرين - كما أشرنا من قبل - على أنهم كسالى طليين يعيشون على جهود غيرهم، وهي نظرة دونية، وإذا أحسنا الظن فإنه يبرز صفاتهم السلبية كي يمحلمهم على تلافيها، فالسندباد الشاب ذو حية وهمة، أما سندباد الكهولة فهو قادم بثياب الفيلسوف مرة - الوجودية - ومرة أخرى بمسحة النبي المعلم، وهذان لا ينظران للآخرين نظرة دونية، بل نظرة تعاطف على أقل تقدير، إن لم تكن نظرة حب.

«نستطيع أن نقول في الممثنان إن المرحلة الوجودية التي استطاع صلاح خلالها أن يبني بيته على سطح بركان، قد امتدت طوال الستينات»^(٢٢) ولقد كانت وجودية متضائلة في أوائل الستينات وهي الفترة التي أنتجت ديوان شاعرنا الثالث «أحلام الفارس القديم»، والرواية الوجودية هي البديل الثقافي الذي جاء به الشاعر عوضاً عن المغامرة الكامنة في واقع الحياة، حيث يكتسب العنصر الدرامي فاعليته الوطنية، ومع هذا البناء الفكري والفني يتكون السندباد في هذا الديوان، ولكن يغلب عليه عجزه في صورة بلاغية تشبهاً أو استعارة، يقول في آخر قصيدته «الحب في هذا الزمان»:

ولنتطلق مغامرين ضامعين في البحار المعركة

نمد جسمنا الجليدي، والضلوع المقفرة

في الغرف الجديدة الموجرة

بين صدور أخر معتصرة

المغامرة والضيق والبحار من قاموس السندباد، ولكنها في إطار الصورة الوجودية لفهم الحب، ويجسّم السندباد من خلال مفرداته كتشبيه ليس غير، «ولا شك أن استخدام شخصية سندباد في إطار مثل هذه

الصور البلاغية التقليدية من تشبيه واستعارة وكناية - فضلا عن أنه أبسط صور استخدام الشخصية وأهونها شأنًا من الناحية الفنية - هو أدخل في مجال تسجيل التراث منه في مجال توظيفه، حيث يظل المعطى التراثي في إطار هذا الاستخدام عتقًا بترائيه إلى حد كبير، وبخاصة في الصور التشبيهية^(٢٣).

ومن قبيل الصورة الجزئية قول الشاعر في مسرحيته «ليلي والمجنون» (هل نرحل في سفن من ورق الصحف الأصفر؟) حيث جاء السندباد في شكل استعارة تفسيرية لا تدخل في نسيج البناء الفني للعمل، وأكثر من ذلك هي صورة مستعادة من خيال الشاعر في السابق، فهي مقتضبة من سندباد «رحلة في الليل» مع فارق وظيفة السندباد في الرحلتين، ففي سندباد قصيدته الأولى «رحلة في الليل» بنى الشاعر المقطوعة كلها على شخصية السندباد التي امتزجت بجسم الآيات من أولها لآخرها، كنسيج حي ارتكز عليه الشاعر في التشكيل الفني، حتى أصبحت الشخصية مقابلا تعبيريا للرؤية التي يرد الشاعر الإفصاح عنها.

ومن الصور الجزئية التي جاءت مفردات السندباد فيها صورة بلاغية ما جاء في قصيدة «مذكرات الصوفي بشر الحافي» قوله في المقطع الرابع:

تظل حقيقة في القلب توجهه وتضنيه

ولو جفت بحار القول لم يبحر بها خاطر

ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح

ومثل هذه الصور العارضة لا تشكل حضورا ذا بال للسندباد، ولكن قد يأتي هذا العارض ممتدا، فيوهم بحضور قوي، يقول الشاعر في مقطع من قصيدة «أحلام الفارس القديم» وهي القصيدة التي جعل من عنوانها عنوانا للديوان:

لو أننا كنا جناحي نورس وقيق

وناهم لا يبرح المضيق

علق فوق ذؤابات السفن

يشر الملاح بالوصول

ويوقف الحنين للأحباب والوطن

مقاره يقتات بالنسيم

ويرتوي من عرق الغيوم

وحينا يمين ليل البحر يطونا معا . . معا*

ثم ينام فوق قلع مركب قديم

يؤانس البحارة الذين أرقعوا بغربة الديار

ويؤنسون خوفه وسهرته

بالشدو والأشعار

والنفض في المزمار

* لاحظ أن كلمة «معا» الأخيرة زائدة موسيقيا .

نرى السندباد في مفردات كثيرة: السفن، والملاح، ويشرى بالوصول والحنين للأحياء والوطن، وليل البحر، وقلم المركب، والموانسة بالغناء والموسيقى والشعر، حقاً... للفردات ممتدة على هذه الرقعة من الآيات ولكن كل ذلك لم يكن أكثر من سراب، فالسندباد بعيد في المشهد بدرجات: منها أن الصورة بدأت بالتمني الذي يتعلق بالمستحيل كما يقول الغويون، ومنها أن الصورة مبتدئة على التشبيه بجناحي الطائر، وهو تشبيه امتدت فيه صورة المشبه به حتى استغرقت المشهد كله، وكانت مفردات السندباد التي ذكرناها خطوطاً مكملية للمشبه به، ثم إن المشبه به ليس هو في المشهد سندباداً، وحتى لو كان - وهو ليس كذلك - فإن التشبيه يحفظ شخوص الطرفين، وأقرب المسافات أن الطائر الذي اخضى فيه السندباد يعمل كمبشر للملاح يقرب الوصول، لكن توحد المشهد في فعل الموانسة، لا سيما الإطار الزمني - يمين ليل البحر - الحبيب إلى الشاعر، فالموانسة التي تبادلها الطرفان في نهاية المشهد - يؤنس ويؤنس - كانت فعلاً مركزياً قضى على المشاعر والأحاسيس السلبية، من إرهاق البحارة وأغترابهم من جهة وخوف الطائر وحيرته من جهة أخرى، وهو المطلوب في النهاية من التفاعل، أن يصب تياره عند الأمل المنشود، وهو الأحياء والوطن.

ولكن الشاعر في قصيدته «بودلير» ومازلنا في ديوان أحلام الفارس القديم - ارتفع بحضور السندباد عما هو عليه في الصورة السابقة، يقول في خطابه للشاعر الفرنسي صاحب «أزهار الشر»:

أنت لما عشقت الرحيل

لم تجد موطناً

يا حبيب الفضاء الذي لم تجسه قدم

يا عشيق البحار، وخذن القمم

يا أسير الفؤاد الملول

وغريب المنى

.....

.....

في حيون النساء

طلعت لما تجد

في النساء التي أطرقت معجبة

فوق بحر سحبا كالزجاج الرهيف

لم تجد... لم تجد

في الدخان الذي يتعقد

.....

.....

فعمشت الرحيل

في بحار المنى

بالفؤاد الملول

يركز الشاعر على إحساس «بودلير» المتزايد بالغربة، وعشقه الرحيل كعشق السندباد إليه، ولكن من أجل البحث عن وطن ينسجم مع أفكاره وأسانيه، وواضح أن أسفاره ورحلاته تعددت، ومع أن سعيه لم يكمل بالنجاح في أي منها، لم يقعه هذا الفشل عن التجوال، إذ هو يضم بين جنبيه قلباً ملولاً لا يخلد إلى السكون، حتى أصبح الرحيل في بحار المنى عشقاً، فحضور السندباد هنا قوى، وقد جنده الشاعر لا ليحمل نحرته ولكن للتعبير عن رؤيته لبودلير، وهي رؤية لرؤية إذا صح لنا مثل هذا التعبير.

ونحب أن نلقي بعض الضوء على رؤية الرؤية هذه، ذلك أن الصورة الفنية الموحية في الأبيات تنكس على نظائرها عند «بودلير» فالعشق والحرية، والصدق، هي القيم التي قضى بودلير حياته مرتجلاً في البحث عنها، ولم يستطع تحقيقها أو الوصول إليها، وكان يحثه الدائب عن حلم مفقود، وربما كان ذلك أبرز معالم تجربة الشاعر الفرنسي، وإذا تأملنا قصيدة عبد الصبور، وجدنا مساحة التعبير الرئيسية تركز على قلب هذه التجربة.

وكذلك فتلعب الطبيعة الاستبدالية دوراً رئيسياً في تشكيل بنية القصيدة دون أن يكون للطبيعة السياقية الدرامية دوراً مماثل، فالشاعر يلجأ إلى ضمير المخاطب لتجسيد الحالة الوجدانية التي تعتمد على المفاجأة، وهو يلجأ في إبراز العلاقة الحميمة بينه وبين المخاطب، حيث تمجد (أنت) دائماً صدها في (أنا)، كما أنه يلجأ إلى نوع من التدرج والتكرار في صيغ النداء التي يختم بها المقاطع^(٢٤) وتكرار: أنت وأنا قصديقي، وصيغ النداء، وعشق الرحيل، والفؤاد الملول، ولم تمجد، بالإضافة إلى أنها إلحاح في إبراز عناصر التجربة البودليرية، هي في الوقت نفسه عناصر مستفادة من الصياغة الأسطورية.

ولكي يبالغ عبد الصبور في الطبيعة الاستبدالية، لجأ إلى حيلة جديدة على الشعر العربي، هي استعارة بيتين من شعر بودلير ووضعها بنصها ولغتها في سياق قصيدته، ودخل البيتان في نسيج القصيدة، على طريقة الاقتباس، ليؤكد التشابه الحميم في طبيعة الرؤية بينه وبين بودلير على مستوى الدلالة من جهة. ومن جهة أخرى الاستفادة جمالياً من دور العنصر البصري في تكوين المادة الأدبية في الشعر الحديث، فمثل هذه الحيل لها دورها في طبيعة الدلالة التصويرية، وتراسل الحواس - كما هو معروف في الرمزية - يلعب دوراً هاماً في قوة الإيحاء.

لذا انتقلنا إلى ديوان الشاعر الرابع «تأملات في زمن جريح» وجدنا فيه قصيدة بعنوان «حديث في مقهى»، وهي من قصائده متعددة الأصوات، فهي تتكون من ثلاثة مقاطع، كل مقطع يفرد بعنوان، الأول منها هو عنوان القصيدة، والثاني بعنوان «أنتى»، وعنوان الثالث «رؤيا»، وكأنها قصائد منفصلة، لا يجمع بينها إلا أنها في الشكل من أحاديث المقهى، وهذا البناء يذكرنا بأولى قصائده «رحلة في الليل»، وبهنا المقطع الأخير «رؤيا»، لأنه هو الذي يستغل عناصر السندباد.

عالم الفكر

يتكون المقطع من ثلاث حركات، كما قسمه الشاعر نفسه في الديوان، وجاء هذا التقسيم مبنيا على تشكيل زمني، في الحركة الأولى يبدأ الشاعر بجولة تأملية عبر إطاره الزمني المحبب «في كل مساء»، ويكون الشاعر أكثر تحديدا إذ يقول بعد ذلك مباشرة «حين تدق الساعة نصف الليل» وهنا يقوم الشاعر بجولة في تاريخه وتذكراته - لاحظ معنى التجول - وهي جولة طويلة مقابلة لجولات السندباد الأفقية الممتدة في المكان، وهذا أول توظيف لمصنر سنديادي، وأول تأويل له في الوقت نفسه، وفي هذه الجولة تتوحد ثلاثية الزمن: الماضي/ الحاضر/ المستقبل، وتتشابك في ذلك بعض المتناقضات من طفل وصبي وحكيم، يتألف معه الضحك والبكاء، والقرار والجواب، والزهو والضياع، ينتهي كل ذلك بعناق الشاعر والدنيا في منتصف الليل:

في كل مساء،

حين تدق الساعة نصف الليل،

وتدوي الأصوات

أندأخل في جلدي، أتشرب أنفاسي

وأنادم ظلي فوق الحائط

أهول في تاريخي، أئنزه في تذكاراتي

أتمد بجسمي المتفتت في أجزاء اليوم الميت

تستيقظ أيامي المدفونة في جسمي المتفتت

أتشابك طفلا وصبيا وحكيما محزونا

يتألف ضحكي وبكائي مثل قرار وجواب

أجدل جبلا من زهوي وضياهي

لأهله في سقف الليل الأزرق

أستلفه حتى أتمد في وجه قباب المدن الصخرية

أعناق والدنيا في منتصف الليل

وتبدأ المرحلة الثانية من المقطع بعد ساعة واحدة من المرحلة الأولى «حين تدق الساعة دقتها الأولى» وتبدأ رحلة الشاعر الليلية، فيتخير ركنا من أركان الأرض الستة، وهي بداية يتوحد فيها الزمان بالمكان، والركن مع أنه مغلق، إلا أنه مفتوح على جهات الأرض، وهي تركيبة جمالية تتفق مع طبيعة الحلم، حلم اليقظة، حيث يتقلب الشاعر في مجموعة من التحولات الكونية، يتحول جسمه في بداية الأمر «دخانا ونداء»، ثم تنحل أعضاؤه «صفاء وهبولى»، ثم يتحول إلى «ريح طيبة»، ثم يفتت «أحيانا موسيقى سمعية» ثم يتم تمامه بالتحول إلى زمن خالص تنقل فيه نجوم الليل، وتتجول دقائق الساعات:

حين تدق الساعة دقتها الأولى
تبدأ رحلتي الليلية
أخبر ركننا من أركان الأرض الستة
كي أتخذ منه هرباً مجهولاً
يتكشف وجهي ، وتسيل غصون جبيني
تتأرجح فيه عينان معلبتان مساحتان
يتحول جسمي دخاناً وندوة
ترقد أعضائي في ظل نجوم الليل الواجبة والمنطفئة
تتأكلها الظلمة والأنداء ، لتتحل صفاء وهيول
أفترق ريماً طيبة تحمل حبات الحصب المختبئة
تخفيها تحت سروايل المشاق
وفي أذرة الأفصان
أنفتحت أحياناً موسيقى سحرية
هائمة في أنحاء الوديان
أتحول حين يتم تمهيدي - زمناً
تنتقل فيه نجوم الليل
تتجول دقائق الساعات

ونجىء الحركة الشالطة والأخيرة من الإطار الزماني في المقطع عندما ينسلخ النهار من الليل ، «كل صباح يفتح باب الكون الشرقي» ويواجه الشاعر في هذه الحركة حياة المدينة ، فينشق من الحلم أو الرؤيا كما عبر الشاعر نفسه في العنوان ، وتبدأ هذه الصدمة سلسلة من التحولات المضادة ، فتدوب الشمس أعضاء من جديد ، وهذه المرة لكي تعيده سيرته الأولى قبل الحلم ، فتتجمد أعضاءه ، ويفضح نور الشمس عري الشاعر ، وتنفرط تحولات الحلم واحدة بعد الأخرى ، فتتقطع حباله الليلية التي نصبها في آخر الحركة الأولى ليصعد عليها إلى الساعات العلى ، فتتخلع التجمعات العالقة بعورة الشاعر ، ويهبط من علياته في صورة فار ، ثم يقذف به في «خزن عادات» كي يتأمل من جديد ، ولكن ماذا يتأمل ؟ يتأمل هذه المرة أقدام المارة في طرقات المدينة ، من مكان مغلق ضيق وعتيق ، هو «تحت الأرفف» في مخزن العادات ، وشتان ما بين انطلاقته التأملية في «الحركة الثانية» ، وتأمله الذي انتهى إليه في الحركة الأخيرة ، وهو فارق ما بين الخيال والواقع .

والاستبداد هنا لا نراه باسمه ، ولكن بمفردات من قاموسه : أتجول - أجدل حبلاً - ضياعي - الرحلة - تنقطع حبالى ، هذا مع الإطار الذي تعود الشاعر وعودنا معه أن يصاحب استبداده الخاص .

عالم الفكر

ويظل السندباد يلح على الشاعر صلاح عبدالصبور، ففي ديوانه الخامس «شجر الليل» يطور السندباد بعض البذور التي غرستها بعض القصائد السابقة، هي فكرة الرحلة المتصلة والسعي الدؤوب بحثاً عن المعرفة، وهي فكرة ضلعت بها قصيدة مثل «القديس»، وأخذت تمامها في قناع الحلاج حين وقف أمام المحكمة يدافع عن نفسه بمونولوج شعري كما نوهنا إليه في حينه، وفي هذا الديوان يبدأ السندباد إطلالته منذ الكلمة الأولى في القصيدة الأولى بعنوان «تأملات ليلية» وهي قصيدة من ستة مقاطع بأرقام لا عناوين لها.

يبدأ المقطع الأول بكلمة «أبحرت» ولكن الإبحار لم يكن في المحيطات كما هو الشأن في السندباد التراقي، ولكن على عادة الشاعر كانت رحلته في الأفكار، في محاولة قراءة ما تقوله حيون الناس، وما تقوله المدن المعاصرة، وتنتهي رحلته إلى داخل الشاعر، وهو عكس ما كنا نراه في رحلاته السابقة، ومن الغريب أن نهاية الرحلة هي الشعور بخيبة المسمى:

أبحرت وحدي في حيون الناس والأفكار والمدن

وبعت وحدي في صحارى الوجد والظنون

غفوت وحدي، مشرق القبضة، مشهود البدين

على أرائك السعف

طارق نصف الليل في قنادق للمشردين

أو في حوائيت الجنون

سريت وحدي في شوارع لغامها، سابعها، حياء

أسمع أصداها خطاي،

تون في النوافذ العمياء

وعطرت بين الشمس والسحابة

ونمت في أحضان ربة الكتابة

لكنني، هذا المساء

(محمدا ساطي في مقعدي المأكوف)

أحس أبي خائف

وأن شيئا في ضلوعي يريخف

وأنتي أصابني العمى، فلا أرين

وأنتي أوشك أن أبكي

وأنتي،

سقطت،

في،

كمين

لماذا دخل المساء الشاعر هنا، مع أنه زمانه المحبب المثير دائماً؟ ربما لأن الشاعر بدأ رحلته من المدينة والناس، والشاعر له موقف من المدينة، ومواقف مما يدور في أفكار الناس وعيوتهم، هذا الموقف غير سار في عمومته، يولي ثورته على المدينة، وهي ثورة ليست رومانسية، لأنها ثورة مبررة، وفي سائر المقاطع في القصيدة ينضج هذا الشعور العذائي، وتركت هذه الرحلة انطباعاتها على الشاعر، فانسجبت معه إلى المساء، وعكرت عليه صفو وقته المختار، حيث لم يجد في الناس ولا في المدينة أي شيء يعينه على مبتغاه.

والقصيدة الثانية تولي البحث بشكل أكثر إصراراً وسمياً متصلاً للتعرف على الحقيقة التي تجلب له العذائنة، فإذا كان القديس أحرق كتبه، والحلاج قد خرج من ثقافة الكتب إلى الناس والشارع، فليخرج صلاح عبدالعبور مثلها إلى العالم، في النهار، كما هو الشأن في القصيدة السابقة، وتكرر فيها كلمة «أبحث» عشر مرات عدا المتضمنة منها مع وأو العطف، فمرة يكون البحث في ملاءة المساء، ومرة في المفاهيم والمطامع، ثم في العطور الثقيلة، وفي الخطى إلى الثلاثي واللامكان، وفي معاطف الشتاء، وصيفا في الأذرع التي تكشف عن منابت الزغب، ومفارق الطرق، ومرابا علب المساء والمصاعد، وفي المساجد، والمتاجر، ومحطات القطار، والكتب على اختلاف ألوانها، وحداق الأطفال، والمقابر، وإلى أي شيء ينضج به هذا البحث المضني؟ لقد كانت رحلته النهارية خاتمة المسعى، ولم يبق إلا وقته الأخير في آخر الليل:

أوي إلى بيتي في الليل الأخير

انتظر انبثاقك البهجة كالحقيقة

(أيها السفينة الوهمية المسار

ياوردة الصقيع

أيها العاصفة المحكمة الإسار

خلف فصول الزمن الدوار)

حتى إذا طال انتظارني المريب

شربت كأس الحمر والدوار

كأنني أقبل الدموع في غدوة الكأس

قطرة، قطرة

كأنني أتلذذ باليأس والانتكسار

وعندئذ تنبثق الحقيقة، ويعاينها الشاعر عن قرب، ويلدبر معها حواراً، ولكن اللقاء يكون قصيراً، وقصيراً جداً:

وأورق اليقين،

أن مستحيلاً قاطعاً كالسيف

لقلأونا،

إلا للمحبة من طرف

«وتتردد هذه التجربة كثيراً في شعر صلاح عبدالصبور، أعني تجربة البحث عن الحقيقة خارج الكتب، والسياحة في الأماكن الجديدة، ومحاولة النظر إلى الأشياء دون تأثر بما هو مألوف ومتداول، ثم العودة في آخر المساء إلى هواجسه الليلية، ولكم أبحر في جوف الليل، كما تسكع على وجه النهار»^(٢٥).

وربما كان السندباد هنا في بحثه الدائب عن الحقيقة خفياً حتى لا يكاد يبين، وهذا صحيح، إذ لا تكاد نراه إلا من خلال الرحلات المفضية، وحتى كلمة الرحلة لا تحمى هنا إلا بمعناها.

وثمة من مثل هذه الرحلات الفكرية، يدور مع أصدقائه، ومع كبار الشعراء المصطفين، «بول إيلوار» في سؤاله عن الحرية، و«يرتولد بريغت» الذي يسأل عن العدل، والإيطالي «داتشي أليجيري» في سؤاله عن الحب، ثم «المتنبى» والسؤال عن العزة، وأخيراً سؤال أبي العلاء المبري عن معنى الصدق، ونجد أن كل سؤال يلخص التجربة التي احتشد من أجلها كل من هؤلاء وكل من هؤلاء واجه المستحيل، وهي رحلات ضلعت بها قصيدة «فصول متزوجة» من نفس الديوان الخامس، وأتينا العبور بها سريعاً مخافة الإغراق في مواطن يظن أنها بعيدة عن السندباد، ويأتالي بعيدة عن البحث، وفيما أشرنا إليه في السياق يكفي.

ويجيء الديوان السادس والأخير للشاعر بعنوان «الإبحار في الذاكرة» وحضور السندباد هنا يبدأ من عنوان الديوان، والرحلة إلى الداخل، داخل الذاكرة، ليست جديدة على الشاعر، بل كانت ماثلة في شعره السابق، ولكن الجديد هو التكتيف الشعري لمضمون الديوان كله في هذا السياق، وفي ماعدا العنوان، نلتقي بالسندباد في قصيدتين، أولاهما «الشعر والرماد»، والثانية قصيدة «الإبحار في الذاكرة».

تبدأ قصيدة «الشعر والرماد» بخطاب من الشاعر إلى شعره الذي عاد إليه، بعد أن غاب عنه، واصفاً شعره بثلاث صفات، هي حل التوالى: الشارد - الضائع - التائه، وثلاثتها من معجم السندباد، وفي كثير مما سبق ظهر ارتباط الشعر بالسندباد عند صلاح عبدالصبور:

ها أنت تعود إلي،

أيا صوتي الشارد زمناً في صحراء الصمت الجرداء

يا غلي الضائع في ليل الأتجار السوداء

يا شعري التائه في نثر الأيام المتشابهة المعنى

الضائعة الأسماء

وبعد أن سأل نفسه عدة أسئلة، وذكر عدة احتمالات لعودة الشعر إليه، عاد يسأل مرة ثانية عن رحلة الشعر المستقبلية، مستخدماً كلمة «الرحلة» التي هي حياد التجربة السندبادية:

وأنا أسأل ثانية، يا شعري العائد

أين متمضي رحلتنا في هذي الأيام الحلوة

فأنا أعلم أن الخمر تقود إلى النشوة

وأنا أعلم أن الشعر يقود إلى الصبوة

لكن الأيام تدق الأجراس
ومفكرتي - مثل نغير سفينة ملاحي الزمن الماضي
تدعوني أن أجمع حاجاتي . . . تذكاراتي
تدعوني كي أجمع أيامي المنقطعة يوما
ألقيا في قاع حقائب سفري
أسفا ، لن تكمل رحلتنا يا شعري
وسأضيي كي أضع غيامي في أرض أخرى
لا تدعوني عنها ريع الزمن الهوجاء

هذا السؤال عن كنه الشعر في المستقبل في تصورنا له أحد احتيالين ، أولهما - وهو ما نظنه - أن الشاعر يقطع الطريق على شعره ببناء غيابه في «مانيتلا» ، ذلك أن البقاء في هذه البلاد قد أوشك على نهايته ، وأن الشاعر بعد عدته وباعده أمهته للعودة ، فهو يأسف لشعره لأن رحلتها في هذه البلاد لن تكتمل .

والاحتفال الثاني أن تكون هي رحلة الحياة كلها ، وأن الشاعر بحسه المتنبئ قد استشعر دنو أجله ، وربما كانت هذه هي آخر أشعاره على وجه الأرض ، وقد تحققت نبوءته ، فكان هذا الديوان آخر دواوينه قبيل وفاته ، وإذا لم يكن هذا في وصي الشاعر فهو بالتأكيد في لاديه ، والسلاوي هو المنيع الثري للشعر ، وأحلى الشعر وأوقمه في النفس هو الذي يحتاج من هذا الميمون الخصب .

ويرشح للتفسير الأول أن الشاعر تحدث عن عودته للقاهرة من مانيتلا ، وأنه سيلقى «الندمان» وسيسألونه عن الحكايات والتذكارات والمدايا ، فاما كندامي السندباد التراثي ، الذين كانوا يتحللون حوله بعد كل رحلة من رحلاته ، فيحكي لهم عن عجائب وغرائب الأسفار ، ثم يوزع عليهم هداياه ، وكان هذا دأبه مع الندامى في جميع رحلاته ، ولكن التأويل الذي يحدث في تجربة عبدالصبور المعاصرة ، أنه يعود بلا تذكارات ، فيوظف السندباد في هذه الحملة توظيفاً عكسياً لا طردياً ، ولكنه يضع البديل المعاصر ، فيعود من الرحلة ومعه حكمة «مانيتلا» من ضحك وصفاء وجدل ، والعشق والحيان ، ومعجزة الرقص الفرحان ، وللأسف جاء هذا الدرس بعد فوات الأوان ، فالشاعر كان في أخريات حياته ، وقد اكتسب في سالف العمر من العادات والخوف ما تصلب معه جسمه ، واحتققت - أو كادت - بهجة عمره :

في أيام . . في أيام
سوف أحقق قاهرتي ، ولتتم الشمع مع الندمان
قد سألني أحد منهم أن أفتح قلبي ، أحكي سمو
تذكاراتي من مانيتلا
سأقول لهم :
لا تذكارات معي . . لا . . بل أعطيتي مانيتلا

شيئا من حكمة مانيلا
أعطتني أن الفم لم يخلق إلى للضحك الصافي الجللان
أعطتني أن العينين
مرأتان يرى في حلقها العشاق ملاعهم
حين يميل الوجه الهيان على الوجه الهيان
أعطتني أن الجسم البشري
لم يخلق إلا كي يعلن معجزته
في إيقاع الرقص الفرحان
درس حرفته رويحي بعد فوات الأزمان
بعد أن انعقد الفم بضلالات الحكمة والحزن . . .
وأرعى ستر القلق الكابي في نافذة العينين
وتصلب جسمي في تابوت العادة والخوف
بعد أن احترقت - أو كادت - بهجة عمري
إذ رمت الأيام رماذ حيالي في شعري
درس حرفته رويحي بعد فوات الأزمان

والقصيدة الثانية، هي «الإبحار في الذاكرة» وهي القصيدة التي أخذ منها الشاعر عنوان ديوانه الأخير، وإذا كان التصنيف الدال على اختلاف لمولات البنية يجعل القصيدة السابقة في جدلية الشاعر مع الشعر، فإن قصيدة «الإبحار في الذاكرة» تصنف في جدلية الشاعر مع الآخرين، ومع أن القصيدة مكونة من ست حركات حسب تشكيل الشاعر، فإننا نؤثر هذه المرة أن نتحدث عنها جملة، وهذا يقتضي إثباتها جملة، تقول القصيدة:

أتأهب للميعاد - الرحلة - في آخر كل مساء
أتقرى أودادي، أنزى شارالي
في أهداب الغيم أنشر أشروتي
أتلقي في صفحتها نذر الريح، نبوءات الأنبياء

.....

البحارة يصطخبون . .
الملاحون . . الفئران . . التلكرارات . . المحبوسون

في أوردة المركب يضطربون
وأغوض روماد الأفاق ،
إلى جزر المعلوم المجهول الدكناء
يتكشف تحتي مرج الموج ، وتقضي في الريح رخاء

.....

في آخر أعقاب الليل
تأتي نذر الريح
تنقر في شاراتي الأمواج - المعبان
يتقاذف مرساتي صخب القيما
يصمعتني من خلف الدجن
صوت يتردد جياش الأصدا
«قدم قربانك للبحر الغضبان»
«قدم قربانك للبحر الغضبان»
«قدم قربان . . .»

.....

وحدي أمضي ،
يطوى تحتي حقل الموج ،
وقد ألقيت إلى البحر الغضبان
قربان البحارة والفئران
لا تبهر في ذاكرتك قط
لا تبهر في ذاكرتك قط

الإطار الزمني في سندباد عبدالصبور الشعري كأنه كتاب مرقوت ، فهو يبدأ من : آخر كل مساء - بين ليل البحر - حين يفسر نجم الشرق - إذ أجن الليل واستخفي الشجونا - الصبح يدرج في طفولته ، والليل يحبو حبو منهزم - في آخر المساء ، وهي بدايات بالفاظها من قصائد الشاعر التي وظف فيها السندباد .

ونهاية الإطار الزمني في قصائد السندباد ، حددها الشاعر بنص اللفظ : في آخر أعقاب الليل - نثرت سهام الفجر - الصبح أشرق وجهه الخمري - وفي الصباح يعقد التذمان مجلس الندم .

عالم الفكر

وهو استقراء يشهد لما أشرنا إليه سابقا، من أن لحظات الإبداع عند صلاح عبدالصبور هي هذه الأوقات، وهي لحظات اختيارية، وإلا فإن الشاعر من العارفين بأن الشعر مثل الحب قد يأتي بلا حساب، وكلاهما قد يأتي بغير أوان، إذا استمرنا منه هذا التعبير.

وقد يقول قائل . . . إن التزام الشاعر بالإطار الزماني، وخيبة المسعى في قصائده السندبادية، إنما يكشف عن جناف خياله الشعري، فحتى لو كان ذلك صحيحا، فإنه يحاول في كل مرة أن يلحق بسندباده ملمحا جديدا، أو على الأقل، عنصر أسطوري جديدا، وهو هنا ما وضعه بين القوسين :

«قدم قربانك للبحر الغضبان»

«قدم قربانك للبحر الغضبان»

«قدم قربان . . .»

فالبحر الغضبان تمسيد لمظاهر الطبيعة، يدفع بالصورة لا إلى السندباد، ولكن إلى «بوسايدون» مطوق الأرض الذي تملكه الغضب على «أوديسيوس»، وتقديم القربان إليه تسليم بألوهيته، وهوكذلك على الحقيقة لا للمجاز في الأساطير القديمة ومنها اليونانية، يقول ابن نسطور في «الأديسا» مرتحبا بالفريريين . . «والآن، هيا، صل أيها الغريب للسيد بوسايدون، فهذا عيده الذي تصادف وقدمت فيه إلى هنا، وبعد أن تسكب السكايب وتصلي كما يجب، أعط صديقك أيضا كأس الخمر التي في حلوة الشهد، حتى يستطيع أن يقدم سكبية للخالدين، إذ أنه كما اعتقد يصلي لهم أيضا، لأن جميع البشر محتاجون إلى الأكلة . . .»^(٢٦).

ونقرأ في صلاة أينا إلى بوسايدون: «أصغ لي يا بوسايدون يا مطوق الأرض، ولا تتذمر من أن نجيب على صلاتنا بأن تخرج هذه الأهوال إلى حيز التنفيذ من أجل هذه اللبحة المثوية المجيدة»^(٢٧).

ثم صلاة أوديسيوس نفسه وهو يصلي للنهر قائلا:

«استمع لي أيها الملك، كائن من كنت، فهأنذا أقصده كمن أتلطف إلى لقاءه، ساعيا إلى النجاة من جوف البحر من حميد بوسايدون، وإن الرجل الذي يأتيك ضالا محترم أيضا في عيون الأكلة الخالدين، كما أجيء إليك الآن، إلى مجراك وإلى ركبتيك، بعد أهوال عديدة ومشاق كثيرة، هيا، أعطف علي، أيها الملك، فهأنذا أهلن أنني أتضرع إليك»^(٢٨).

البحر الغاضب عنصر أسطوري، وتقديم القربان إليه عنصر أسطوري آخر، كما أن التكرار ملمح أسطوري ثالث، والشاعر في تكراره هنا يصيب هدفه، ومع ذلك فالتكرار في السطر الثالث يقطع الجملة، تمجيذا لا تقطاع الأنفاس، والجميل في هذا التركيب المتوتر أن هذا الاقتطاع لا يخل بالوزن ولا يخل بالقافية التي اعتمدها الشاعر محسبا لابتهااته.

والمفارقة في تجربة الشاعر عن الشكل الأسطوري الذي أبتناه، وأيضا عن الشكل الأسطوري في السندباد- أن الشاعر تقرب إلى إله البحر، وبالصلاة، ولا بالسكايب، ولا بالذبايح المثوية المجيدة، ولا بالضراعة، ولكن بشيء غير متوقع نهائيا، لقد تقرب إلى إله البحر بالحجارة الذين معه، مفارقة كل معارف في تراث الرحالة، فيخرج الشاعر هذه القرى عن أي بعد أسطوري سواء كان لسندباد أو لأوديسيوس، ويعطف

عالم الفكر

بحدة إلى تجرته المعاصرة، إذ البحارة كما يراهم الشاعر، سبب البلاء، وهم متعادلون في الميزان مع الفئران تماماً بنهم.

وهذه الانعطافة الحادة والنقلة القاسية من المسار الأسطوري إلى الواقع المعاصر، هي نفسها جدلية الشاعر مع الآخرين، وكان الشاعر قد ضحى في هذه الجدلية بأي نوع من التواصل أو التعاطف مع الآخرين، وكأنه بهذا أيضاً قد نفى يديه، وقرر أن يحتفظ لنفسه بوحده ملاذاً وملجأ.

ولعل هذا القرار القاسي هو الذي حدا بالشاعر في الحركة السادسة والأخيرة من القصيدة، أن يحدث الثغرات ينهي به قصيدته، فيجد أن كان طوال القصيدة يصطنع أسلوب الحديث بضمير المتكلم، نراه في الخاتمة يعتمد أسلوب الخطاب، حتى ولو كان المخاطب هو الشاعر نفسه.

وكما أنهى الشاعر قصيدته السابقة بهذا الالتفات، كرر هذه النهاية في القصيدة التي تليها، وعنوانها «تكرارية»، وهي أثارة باقية من المرحلة الوجودية في الستينات، فالتكرار والسأم مركز التجربة، وهما من عصب التجربة السائدة في الوجودية، وهو - أي الشاعر - ينحو باللائمة على المدينة المعاصرة، لأن هذه المدينة لا تتور على التكرار المكثور، على الرغم من أن بعض المدن تمهاد في ثوبها أن تشبه بالمدينة الحلم، تاريخية كانت، أو أثرية، أو يوتوبيا من صناعة الخيال، والشاعر طوال هذه القصيدة يعتمد أسلوب الحديث عن الغائب، ولكنه ينهي القصيدة بجمليتين - كالقصيدة السابقة - مصطنعا فيها أسلوب الخطاب، والخطاب أيضاً كما هو في القصيدة التي سبقت، موجه إلى الشاعر نفسه:

لا تبجر عكس الأقدار

واسقط مختاراً في التكرار

ولم يتن السندباد بعد، ففي هذا الديوان قصيدة بعنوان «شذرات من حكاية متكررة وحزينة» مكونة من مقاطع مرقمة وصلت أربعة عشر مقطعاً، وفي المقطع السابع منها يولّي الشاعر بحثه الدائب عن الحقيقة، وكالعادة لا تعود عليه الجهد المضنية ببارقة أمل، ومع ذلك تشرق عليه الحقيقة بخته كإشراقها على «بوذا» تحت الشجرة بعد أن ينس من العصور عليها، دون بشير، في لحظة تجلّ أشب بالفصح الصوفي:

وكنت أعوض صبحارى سنيني

ثقبيل الخطى، مكفهر الجبين،

وتأتيني بفتة، كالجنون

فلا أنت موصوفة في كتاب انتظاري

ولا أنت واردة في مجازات حلمي،

في غفوتي أو مهاري

ولا تنسب لي الطير باسمك، رغم استياحي إليها طويلاً . .

ولا كشفت لي السحاب رسمك، رغم غمي منها طويلاً

(تظل الطوالع خرساء ، حتى يفاجئك الوجد ، وحلك
حين تنوب إلى ملل الليل مستوحشا أو عليلًا
فلا أنت أعددت مائدة السكر ، لا أنت أرسلت في طلب
الندماء ، لقد جاءت الريح ، جاءت وهزتك ،
حتى تساقط عنك الفصون ، فتفتحت هريان ، مستوحدا ونحيلا
وتستقبل الصبح ، حملت حملا ثقيلا
«ستفركك ، فلا تنسى»

يخضر السندباد هنا عبر الرحلة ، وقاموسه : من غرض الصحارى ، وتنبؤات الطير ، وكشف السحاب ،
الطوالع ، طلب الندماء ، وبجىء الريح ، يخضر السندباد بهذه العناصر ، ليعاود حمل ما عوده الشاعر من مؤونة
البحث عن المعرفة أو الحقيقة ، ويتوجه الخطاب في الحركة الأولى من الأبيات إلى الرموز لها بضمير المفردة ،
وأقرب التصورات إلى الألفهام أنها الحقيقة ، مع احتمال الرمز لتعدد الوجوه ، وفي الحركة الثانية يتوجه الشاعر
بالخطاب إلى الشخص الذي انتزعه من نفسه ، وفيه عبط عليه المعرفة المنشودة هبوط الوحي ، ويسوق الشاعر
لحظة الكشف الروحي هذه بسياح - القوس - وكأنها مما يجب صيادته ، فهي من المفضون به حل غير أهله ،
وبعد الفراغ من لحظة التجلي تأتي الحركة الثالثة في سطر شعري واحد «تستقبل الصبح ، حملت حملا ثقيلا» ،
وهي حركة متساوقة مع تجاربه السابقة ، حيث يجدها بالصباح ، ولكن الحمل الثقيل يذكركي - لا أدري لماذا -
بالآية الكريمة «إنا عرضنا الأمانة حل السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها ، وحملها
الإنسان . . .» [من الآية ٧٢ سورة الأحزاب] ، ثم يجتمس المقطع بالآية الكريمة «ستفركك فلا تنسى» ، وهو
ختام يشي بأن ما حدث في الحركة السابقة كان وحيا ، ووحيا مقدسا ، تقوم حل حفظه والعناية به القوة
العظمى ، وبذلك يوحد صلاح عبدالصبور بين الشاعر والنتي ، وبين الشعر والرسالة .

إن عرضا كالذي قدمناه لمضامين السندباد في الديوان الأخير يكشف أن ماحمله عبدالصبور للسندباد من
قضايا لم يكن فيه جديد ، وأن التشكيل الذي ابتناه الشاعر وعاء لقضاياه ليس فيه جديد أيضا ، فهل ياترى
كان معين الشعر قد نصب أو جف؟

هذا السؤال نفسه ورد في حوار طلعت شاهين مع البياتي حول صلاح عبدالصبور:

«أذكر في السنوات الأخيرة أنني التقيت بالراحل صلاح عبدالصبور ، بعد عودته من مهرجان المتنبي الذي
عقد في بغداد ، وكان وقتها يعمل مستشارا بسفارة مصر بالهند ، فسألته عن آخر أشعاره ، فقال : يبدو أن
الشعر قد بات يستعصي عليّ ، فهل قوله هذا كان يعني في ذلك الوقت (لاحظ أنه وقت إبداع قصائد الديوان)
توقفه عن الكتابة الشعرية ، أي نضوب شعر صلاح عبدالصبور؟

... كان فعلا في مهرجان المتنبي شعر بقلق شديد ، وإن لم يفصح عن ذلك ، ويساح لي ببعض هذه
الترجسات ، وكان يشعر بعامل الزمن ، وكان كمن هو في سباق مع الزمن ، أو مع شيء ما لم أتنبه في ذلك
الوقت» . (٢٩)

وفي دراسة نقدية لهذا الديوان جاءت هذه العبارة: «لا يضيف الديوان الأخير جديداً إلى دواوين الشاعر السابقة، ولا يعني هذا أن الشاعر يكرر نفسه، بقدر ما يعني أن رؤيته قد اكتملت وأصبحت محددة القوام»^(٣٠). ونحن نقف الجملة الأولى من هذه العبارة، لأنها تتفق مع نتائج تحليلاتنا لسندباد هذا الديوان، ونعتبر الجملة الثانية من العبارة لا محل لها، قيلت تحت أي حساب، قد يكون اعتذاراً، وقد يكون تغطية أو تلطفاً في المأخذ، فنحن لا نفهم من اكتمال الرؤية إلا التوقف عن الإضافة، وهذا يستتبع اجترار الماضي، وفي ذلك ما فيه من التكرار، ولا يغيّب عن الأذهان أن التوقف يعني التخلف، والدراسة المشار إليها تدرك ذلك جيداً، فقد جاء فيها بعد ذلك ما يؤكد هذا، تقول الدراسة: «يتخلل صلاح عبدالصبور في آخر دواوينه عن عدد كبير من وسائله التعبيرية التي أتقنها في دواوينه السابقة، مكتفياً بعدد محدود منها... على أن كثيراً من الوسائل التي تملأ عنها غثل في نظري أنضج وسائله التي عركها وطوعها لرؤيته، ويكفي أن نعرف أن من هذه الوسائل وسيلة مهمة كالقناع... وفيما أرى فإن ديوان الإبحار في الذاكرة هو أكثر دواوين الشاعر غنائية، وأكثرها التصاقاً بلماته»^(٣١).

ويعتقد أن في هذا قدراً كافياً يشهد لما انتهينا إليه في دراسة سندباد «الإبحار في الذاكرة»، ولكن... هل انتهى السندباد في حياة الشاعر بانتهاه دواوينه الستة؟

المرقأ الأخير .

إذا كان صلاح عبدالصبور أول مكتشف للسندباد في شعرنا المعاصر، فقد أهدى حياته بقصيدة من السندباد وعنوانها «عند أوغل السندباد وصاد»، ونشرت لأول مرة في مجلة «العربي» الكويتية، أكتوبر ١٩٧٩، ولعل الشاعر كان يحس أنها الوقفة الأخيرة، فعالج من خلالها قضية الزمان، والزمان في معاناته أقسى بكثير من معاناة المكان، والزمان لصعوبته لا يستطيع الإنسان معالجته بعيداً عن المكان، لأن الزمان متلبس بالمكان في الحياة، والعزل بينها يبدو مستحيلاً، أو كالمستحيل، وهذا ما سوف يبدو من خلال تحليل القصيدة.

في بداية القصيدة أحس الشاعر أنه قد بلغ تمامه، وأن سندباد قد أتم الدورة، مادام كل شيء قد تمحل له وتكشف، فليس بعد التمام إلا النهاية، وهي الحتمية المفروضة التي لا فكاك منها، وبمنطق القهر في الحتمية تتحطم الأسلحة التي يبتكرها الكائن الحي للتغلب على العقبات والصعاب التي تواجهه في صراعه الوجودي، فالرحيل كان يقضي على الملل والرتابة عادةً، تمحّل هو نفسه إلى ملل ورتابة، أي أن الدواء الذي كان يجارب المرض، تمحّل إلى شيء من طبيعة المرض، فأصبح داء بعدما كان معداً للقضاء على الداء، ومادام الأمر كذلك فلا بد أن تكون هذه هي المحطة الأخيرة التي لا بد فيها من الاستسلام شتاً أم أبيضاً، ولما أدرك السندباد/ الشاعر ذلك بدأ يستعد ويأخذ أهبة ليوم المعاد، ويوم المعاد في منظور المكان يعني العودة، ولكنه في سياق الزمان - ولا سيما المفهوم الديني - يعني العودة من الموت، والقضية التي يعالجها السندباد أساساً هي قضية الزمن، أي أنه في وقفة أخيرة، في مواجهة الموت، وهذا ما قالته الحركة الأولى من القصيدة:

... كل شيء يحل له وتكشف ...

كان انحدار المياه إلى منبع النهر حتيا ،

لبت السندباد مجاديفه ، وأدار الشراع من الريح

واستعد ليوم المواد

وأمام لحظات الكشف والاستبصار يمر على الغارق فيها شريط الزمان ، في وحدته المتضاربة ، والمتعاقبة ، والمتغايرة ، والمتكاملة ، هي الفصول الأربعة بمسمى ، وهي الليل والنهار بمسمى آخر ، يمر الشريط في لحظة قاطبة ، تترك كثافتها وحدات الزمن عارية من أية تفصيلات للأحداث ، وخالية من أية عواطف مصاحبة ، لأن الشاعر يضع الأساس الموجز كنواة تنبرص في تفصيلات تنهض بها المراحل القادمة في القصيدة ، وإذا كانت الفصول أربعة ، والليل والنهار اثنين ، فسوف نجد التفصيلات فيها بعد ، تتناول صباحين ، كما تتناول مسامرين ، دون أن يعني هذا أنه داخل في وعي الشاعر أو غير داخل وهو يصمم تشكيل عمله الفني :

في فصول الرحيل الطويل

حرف السندباد الصباحات

حرف السندباد الأمامي

ولنا أن نلاحظ سيطرة الفعل الماضي على الحركتين الأولىين من القصيدة سيطرة تامة ، فالمعاني التي أبرزتها لحظة الكشف ليست مما تتراح لها النفس ، فلا تستغيثها بسهولة ، وكذلك الشأن في المعاني التي وردت في الموجز.

والحركة الثالثة من القصيدة هي أول التفصيلات ، استحضر فيها الشاعر أو السندباد أحد الصباحات الجميلة التي تأتلق فيها الحياة ، ويختار الشاعر أكبر ظاهرتين تبديان للكانن الحي ، الأولى ظاهرة أرضية ، وهي البحر ، والبحر متناه في الكبر ، فهو بطبيعته مجلي للألق الكوني ، ومناطق لأحلام البقطة ، إلا أن النشوة تلقي بسحرها على مظاهر الكون ، فتجد البحر يتسع ويصبح كونا من الطيب واليشب ، وبدأ الشاعر بالبحر لأنه كما قلنا أكبر ظاهرة كونية على الأرض ، ومن جهة أخرى لعلاقته الحميمة بالسندباد ، فهو سندباد بحري .

والظاهرة الكونية الثانية هي الشمس ، والشمس علوي ، وحركتها تبدأ متجهة إلى الأسفل ، من خلال أشعتها تتدل سلاسلها الذهبية ، وفي طريقها يحدث أول عناق كوني ، بين أشعتها والغيوم ، والغيوم هوائي ، فتبلل قبة العناق حافة الشمس - لاحظ اندماج التقيضين : الماء والنار - والندى أرضي سفلى متناه في الصغر ومكتف للوجود ، ويفجر هذا الالتحام أحد أسرار الشمس فيعكس ألوان الطيف السبعة ، وإنشاق الألوان الشمسية فعل يحرض البحر على الدخول مع الشمس في مباراة ، فيعود للمشهد من جديد ، ليخرج ألوانه ويمزج ألوانه ، ألوان صاعدة من السفلى في مقابل الألوان الهابطة من العلوي ، وفي هذا العرس الكوني الماتلق وصل وعشقا ، يبذل البحر من ذات نفسه ، حتى يلتحم الجميع ، ويصبح الكون جسداً واحداً حتى تحل العرى ويلذوب الوجوم ، لعله وجوم العروسين الذي يعترعها قبل الاتحاد ، ثم يعقب البحر تعبيراً عن النشوة

بإرسال موجات متلاحقة تغطي سطحه بأكمله الرغوة الزبدية ، كما يفعل المخرج السينمائي في التعبير عن مثل هذه اللحظة عادة ، لقد بدأت اللوحة بالبحر ، ثم الشمس ، ثم البحر من جديد ، لخصوبة البحر في علاقته بالسندباد :

كان بعض الصباحات يتسع البحر فيه ،

ويصبح كونا من الطيب واليخب ، والشمس

بجمره تتدلى سلاسلها الذهبية ، ثم

يمانقها الغيم ، تبتل حافتها بالندى ،

كاشفا سر ألوانها السبعة المستكنة فيها

يخرج البحر ألوانه

يمزج البحر ألوانه

يتبارى مع الشمس وصلا وعشقا ، ويذل

حتى تحل العرى ، ويلذوب الوجوم

زبرجدة يصبح البحر ، ينث لؤلؤه

الزبدى ،

وهنا يحدث التفات فيج الشاهر بالسندباد في المشهد بصيغة الخطاب ، والخطاب حضور قوي ، فلا بد أن يكون هذا الفرح الكوني من أجل السندباد ، وبالعدوى ينتشي هو الآخر ، ويمتلء فرحا وحياة ، كما تمثله حبة - متناه في الصغر يجمع في تكوينه كل مقومات الحياة - بالرحيق ، وتشارك هي الأخرى في البذل والعطاء ، فتمثل للنزع والنسم ، ويتحول صدر السندباد في الحفل الكوني الزاهر إلى قيثارة للعزف والغناء :

..... ويملؤك الفرح ياسندباد ، كما

امتلات حبة بالرحيق ، وتمثل للنزع والنسم

صدرك قيثارة تتناوب فيها أصابعها الحشونات

الرقبقات.....

ثم يحدث التفات آخر باستخدام ضمير الغائب - كما كان الشأن في الحركتين الأوليين من القصيدة - حيث ينتشي السندباد ، لأنه عاش وهاب معجزة استعادة الزمن ، ولا يقدر على استعادة الزمن إلا خيال الشاهر ، ومادام الشاهر يتمتع بكامل قواه السحرية في الإيهام ، فهو يتمتع بمقدرة أخرى على الانتقاء والاختيار من شريط الزمن ، فينفي هذه الملكة ما يشاء ، ويثبت ما يشاء ، ويعمل على تثبيت لحظة السعادة ، ولذلك يواصل مسيرته الرأسية في الزمن ، ويبحر في التاريخ ، حتى يوقف مرصاة سفينه عند الزمان القديم :

يتنشى السندباد بمرأى * الزمان يعود
إليه ، وينفي ويثبت فيها حوت عينه من رؤى ،
وما احتملت من ظلال البلاد
وما احتملت من شجى كامن أو أسى مستعاد
ويبحر في عرقه ودماه ، ويرسى بشط
الزمان القديم

ونلاحظ أن الحركة الثالثة مبتتة على الفعل المضارع ، فقد ورد فيها عشرون مضارعاً ، يعمل الشاعر من خلالها على تثبيت لحظة السعادة ، فالمضارع حضور ، تتداخل مع الأفعال المضارعة ثلاثة أفعال ماضية ، تنصب على التأمل فيما حوت عيناه من أخلاط الحوادث ، وهي لحظة تخضع للغي والإثبات .

وفي الحركة الرابعة من القصيدة يجيء تفرع أول على الصباح الأول ، هذا الصباح الذي ساعد على استعادة الزمن ، وفي هذا التفرع يجد السندباد نفسه أمام فترة الطفولة ، بكل بهجتها وبراءتها وطهارتها ونقاها ، وربما كانت الطفولة أسعد المراحل التي يمر بها الإنسان ، ومن ثم بنيت هذه المرحلة على الفعل المضارع ، حشرة أفعال لا يشاركها أي فعل آخر ، إنها صورة تعكس الصفاء المطلق لهذه المرحلة .

ومعها يبالغ المكان في إظهار عبقرته ، فتعود الحفول حقولاً ، على حد تعبير الشاعر ، وكأنها في غير تلك اللحظة لم تكن حقولاً حقيقية ، ومع الطفولة تتألق حقيقتها ، ويشلط الفعل المضارع «يمتد» مرتين ، الأولى على الغدير ، الذي يمتد - لاحظ الفعل نفسه مع البحر في الحركة الثالثة - ويصل بمد الغدير حداً خيالياً ، حتى «تتأرجح في جانبيه الحفول» ، وفي هذا من التداخل ما يخرج المشهد عن واقعه إلى التوحد والامتزاج ، والفعل نفسه يتكرر ثانية مع السكينة التي تقوم بدورها في بناء الصورة - فتنتشر فوق الغدير ، كل ذلك كان في السفلى ، على الأرض ، وتبعد حركة الخيال ، فتعود بالنجوم من العلو ، وتنتشر فوق ملاءة السكينة التي تمددت فوق الغدير ، والمشهد كله يتعاون في خلق «أرضيل» بطول بين جزائره السندباد :

وتعود إلى السندباد طفولته ، وتعود الحفول
حقولاً ، ويعود الغدير ليمتد كي تتأرجح في
جانبيه الحفول
وتعود السكينة كي تتمدد فوق الغدير
وتعود نجوم المساء
لكي تتناثر فوق ملاءة أراضيلها
يطول بين جزائره السندباد
زمننا مستعاد

* في النص المنشور جاءت العبارة «يتنشى السندباد ويمرأى الزمان يعود إليه» وهو غزل موسيقي ولغوي في هذا السياق .

ولا ننسى أننا في زمن الاستعادة، ولذلك يحىء الفعل «يعود» خمس مرات، مع كل مظهر، متساوقاً في هذا مع عودة الزمن.

والضريح الثاني على الصباح الأول يحىء في الحركة الخامسة، يتولد من طفل السندباد، الذي أغراه امتداد مظاهر الطبيعة بالعدو، فيكر الشاعر الفعل المضارع «يعدو» خمس مرات في سطر شعري واحد (بمفهوم د. عزالدين إساعيل في المصطلح)، والعدو أظهر أشكال التعبير عن السعادة لدى الطفل، ومع أن عدو الطفل يكون أيقياً، أي مرتبطاً بالمكان، وهو كذلك بإيعاء امتداد المكان السابق على العدو، فإن الشاعر انعطف بحدة، وجعل العدو رأسياً، بالتوجه به إلى الزمن، فقد انتهى عدو الطفل للخروج به من زمن الطفولة والدخول به في زمان الصبا، مرحلة زمنية أخرى.

في هذه المرحلة يبدأ الشعور بالزمن، فيحدث ثنائية أفعال مضارعة معظمها مع بقايا الطفولة، يبدأ الفعل الماضي بثلاثة أفعال تامة، وإثنين ناقصين، لأن الشعور المصاحب ليس مساراً، فهو خيانة الوقت، وتسربه فوق الرمال، ويشك الوقوع في قفر الحياة، والسقوط في مهوى الحزن، لولا البحر والرياح.

وصبي السندباد تنبه لعنصر الزمن المتسرب، وبيا في الصبي من تطلع وتشوف ونهوض، تغلب على الكتابة التي كاد يسقط فيها السندباد بركوب البحر، ومعانقة الرياح، وبهذا الاكتشاف، تحول الفعل من أقصى الماضي، الذي يريد الشاعر إقصاءه، إلى الحاضر والمستقبل معاً، باستخدام فعل الأمر، الذي تولى خمس مرات، يحث فيها نفسه على التوغل في الإبحار، واقتراح خيمة الأفق، والدخول في المجهول، الذي هرب عنه الشاعر بالنقط «وادخل...»، وترشف الندى، والارتعاد نشوة، والتحول إلى عمود من الفرح والنار.

ويبدو أن هذه العزيمة القاهرة الملحة آتت أكلها، فحدثت النشوة، وانتقل التعبير إلى صيغة الفعل المضارع، فعمود الفرح والنار ينفخ الجدران، ويتهلج في عمقها، ثم يهوي كبرق، ولأن البرق لم يستمر تحول الفعل إلى المضي «خبأ» وتقضى زمان الصبا، في حسرة لا يرد السندباد بقاءها، ومن هنا نرى أن زمن الصبا مرحلة يختلط فيها الفرح بالأسى الشفيف:

ويعدو. ويعدو

(يضحك السندباد لصورته وهو يعدو)

وتصلصل في قلبه الطفل أجرامه الذهبية،

يعدو. ويعدو

ويعود إليه صباه رفيفاً، ونهدين

كانا يميلان في صوره*، يلثان معا بين خاصرتيه،

لقد خائنك الوقت يا سندباد، تسرب فوق رمال

حياتك، لولا فم البحر، أسنانه الزبدية،

لولا عناق الرياح وأناقسها في وتيتك كانت

حياتك مقفرة كشثاء الصحارى، وملساء

* يبدو أن الصراب هو «صورة».

مثل صخور الشواطئ، كنت قضيت من

الوجد والحزن. أوهل إذن سنبجاء، القترع

خيمة الألقى، وادخل.....

ترشفت نذاها الليل، ارتعد نشوة،

وتحوّل صودا من الفرح والنار، ينفخ* جدرانها،

يتلهب في حلقها، ثم يهوى كبرق أضواء، كبرق

خبا

وتقفى زمان الصبا

لقد تركت هبات الصباح الأول بلور الشعر بأننا مقبلون على ما هو أصعب، وهذا ما نجده في الحركة السادسة من القصيدة، وفيها تنتقل إلى الصباح الثاني، وهو صباح ضد، تتعطل فيه مواهب المكان، فالبحر الذي رأيناه يتسع في الصباح الأول نجده هنا ينكمش ويغلو أدبيا من الجلد لا يكشف عما فيه من إمكانات ولا ينتفع بمره، وتسود الصفات الكثبية: من السواد، والتفغن، والزوج، والرياح هي الأخرى تتوقف، والرياح أهم أسلحة السنبجاء في الإبحار، وتضج روائح الموت، فالبحر لحد وخضرة مطفأة، والمجاديف تمجس وتكث وتحول، والشموس تترق في جهات السماء.

إنه مشهد عمن في التنامة، وكان حق أن ينس على الفعل الماضي لا المضارع، ولكن.. شاء الشاعر صلاح عبدالصبور أن يعتمد فيه الفعل المضارع، أريته أفعال مضارعة، ليس معها إلا ماض واحد ناقص في أول المشهد، مع كثير من الصفات الأساء وهي أكثر ديمومة من المضارع، لأن الأعمال متحولة بطبيعتها، فهل كان الشاعر يعمل على تثبيت اللحظة الفاجعة على غير المعهود في الشعر العظيم؟ أو أن ذلك يرجع إلى فلسفة صلاح عبدالصبور في الحزن الذي صاحبه منذ البداية، ويسبب من الحزن عيره يومئذ أساطين الفكر الشيوعي، واضطر إلى الدفاع عن حزنه ضمن كتابه عن تجرته الشعرية؟ والإجابة عن التساؤل قد تجر إلى مناقشة ما يخرج بالبحث عن مداره المرسوم، تقول الحركة السادسة:

كان بعض الصباحات ينكمش البحر فيه،

ويغلو أدبيا من الجلد، أسود مفوضنا

لرجا بالطحالب والسمك الميت والزيت، تلهث

نحو الأديم شفاه المياه مشقة عطشا للرياح

..... أهذا هو البحر؟

لحد من الماء، وإد من الخضرة المطفأة

..... أهذا هو البحر؟

* في النص جاء التعبير «ويتنفس» وهو لا يصح موسيقيا ولا معنوي، واضح أن هناك بعض الأخطاء المطبعية.

موت تن به جهشات المجاديف معولة، والشموس

ممزقة في جهات الساء

وللى هنا ينتهي حديث الشاعر عن الصباحات التي ذكر منها صباحين، أحدهما بهيج، والآخر كتيب،
وبقي لنا معه الأماسي.

وفي الأماسي وضعت الحركة السابعة من القصيدة تكتيفا صغيرا، يحدد مسار الذهن والخيال في مشهدين:
مشهد من الأماسي المبهجة، وآخر للأماسي المقبضة، وهو مدخل للمشهدين ليس له نظير في صورتني
الصباح، وكأنه لبنة في البناء ليس لها مقابل يحدث قدرا من الهارمون الجبالي، يقول المدخل:

كان بعض الأماسي خطاء جميلا كجسم امرأة

كان بعض الأماسي خطاء ثقيلا كقبر

ويبدأ مشهد المساء البهيج بعبارة خالية من الأفعال، وإنها هي صفات وأسماء ومصادر، وهذا تكوين
يفوق الأفعال المضارعة في تثبيت لحظة السعادة، ويعد هذه العبارات يمزج الشاعر بالسندباد مصحوبا بثلاثة
من الفعل المضارع، لأن الصورة البهيجة تغريه بالحركة والإبحار:

كان بعض الأماسي ثوبا شفيقا، ذيول

الطواويس، نثر النوافير، أهواف غيل

الرياح العراب

يمتطي السندباد الظلام المنقط بالضوء،

يبحر نحو مياه الساعات، وحكك تمضي

وهنا، قبل أن يكتمل البيت يقوم الشاعر بالتفات بلاغي، ينتقل فيه من الحديث عن السندباد بضمير
الغائب إلى الخطاب، يتساقق هذا الالتفات مع اكتشاف مفاجيء أن السندباد يبحر وحده، في جدلية
الشاعر مع الآخرين الذين دأبو في سندباته على التخلف، لذلك تحول الفعل من المضارع إلى الماضي:

وحكك تمضي

أيا سندباد، ولقد لعل التندماء وأهفوا،

ونامت أبادي رجالك فوق المجاديف، لا

شاهد لارتفاع البراقع إلا حيوتك،

جزت طباق الهواء الثمان الكثيفة . . .

بحر واسع سموات، وأصبحت* معنى

تحوم فيه المعاني

وجدت فقدت وجدت

* الحلل هنا واضح ناتج من خلل مطبعي ولنا في تصويص صورتان، الأولى هي «بحر واسع سيات» وفي سطر جديد تأتي البنية: «وأصبحت
معنى... إلخ» يرضع لهذا التصويب أنه يحى تفصيلا لما في البيت السابق عليه «طباق الهواء الثمان» وهي الساعات السبع + البحر.
والصورة الثانية هي بحر واسع الساعات، أصبحت معنى* فيضبط الوزن ولا خلل في المعنى.

ورأيت الذي قد سمعت

وسمعت الذي قد رأيت

ونلاحظ أن السندباد بفعل استجابته للنشوة الكونية، وبما يتمتع به من سعة الخيلة والتصميم حل المخاطرة، قبل التحدي والمجازفة وحيدا، فمضى في طريقه لا يلوي على شيء حتى اجتاز الطباق الثاني، وقد جعل الشاعر البحر سماء هي السماء الثامنة - كما صوبناه في الهامش - ولكنه ساء على الأرض، من قبيل ما يورثه به الشاعر بين مظاهر الكون، فتحولت طبيعة السندباد هي الأخرى، واتسعت لاحتواء جميع الكائنات في صورة تذكرا برؤية ابن عربي [عبي الدين بن عربي (٥٦٠-٦٣٨هـ=١١٦٤-١٢٤٠م)] الذي يرى الكون كله في داخله، ولعلنا نذكر أبياته في هذا السياق، ضمن ديوانه «ترجمان الأضواء»، والتي يقول فيها:

لقد صار قلبي قابلا كل صورة فمرعى لفرزان ودير لرهبان

وبيت لأوثان وكعبة طائف وألواح توراة ومصحف قرآن

أدين بدين الحب أتى توجهت ركائبه، فالحب ديني وإيماني

وقد أدت لحظة التوحيد بالكون في أبيات صلاح عبدالصبور السابقة إلى مجيء ثلاثة أفعال متتالية، لا يتخللها حتى حرف العطف، وكتبها الشاعر متباعدة:

وجدت . . . فقدت . . . وجدت، وهي من المعجم الصوفي، وفيها إشارات إلى معارف صوفية.

والسواء الثاني يجيء مع الحركة الثامنة والأخيرة من القصيدة، متلبسا بتسعة أفعال، سبعة منها مبرحة في مفهبا، وإثنا متحولان من المضارعة إلى المهي بدخول «لم» عليها، وهنا يتسق الشاعر في تعبيره عن رؤيته القائمة في المشهد الكتيب، فالظلام هيم، والريح ساكنة، والسواء مبلدة فلا نجم ولا قمر، والسندباد في هذه الصورة لا ينتهي، وإذا أراد الحركة لا يستطيع لسكون الرياح، ومثل هذه الصورة نجدها كثيرا في رحلات السندباد التراثي، وكان يتغلب عليها بها وهب من حية ووقدة أيام شبابه، ولكن يبدو أن هذه هي المرحلة الأخيرة.

وقد حدث دخول السندباد في المشهد عبر صيغة الخطاب - وما تبعته حيونك - فتوقف السندباد مبهورا مستسلما، متقلبا بالهموم حتى الانكسار والتحلل، وكانت الأفعال ماضية حتى هذه اللحظة:

كان بعض الأماسي ثوبا صفيقا من الزيت

والقار، *الريح ساكنة كالزجاج، حل وجهها

البارد المستطيل تحورت الظلمات كدم . . .

أخلفت وهدها السحب، لم تفتح

حدائقها عن زهور النجيات، لم يرد البحر

آباره في حقول السحاب، وما تبعته حيونك

* نقترح إضافة واو العطف قبل «الريح» للخروج من الضرورة التقنية التي هي قطع هزة الوصل في «الريح» والتي تقتضيها الموسيقى.

وهو يربط خديه في زققة للماء أو خضرة
المشب، نفسك مثقلة بالمعوم، أناخ
عليك المساء وأثقل حتى انكسرت شجى
وانحللت هباء

ونظرا لأن اللحظة الكريمة طالت وحدث معها الانكسار والتحلل فقد جاء الفعل المضارع بعد ذلك
مباشرة في مفتتح العبارة التي ينهي بها الشاعر القصيدة:

ويثقل نفسك ما حملت من رؤى
وما احتملت من ظلال البلاد

وما احتملت من شجى كامن، أو أوسى مستعاد

هذه العبارة التي انتهت بها القصيدة هي عبارة مستعادة بنصبها من الصباح الأول، وكانت مقترنة ساعتها
بفعل «ينفي ويثبت» أي أن ما رآه السندباد وما احتمله كان خاضعا للسيطرة التامة، فالسندباد كان في تمام
حافيته، ولكن العبارة في النهاية، اقترنت بالفعل المضارع، «يثقل» تعبيرا عن الهزيمة والانكسار في الشكل
الأخير والنهائي، والذي استوحاه الشاعر مما عرا السندباد التراثي بعد رحلته السابعة والأخيرة، وكان الشاعر
صلاح عبدالصبور قال للشعر. . وداعا. . كما قال السندباد للبحر. . الوداع. . ! .

الهوامش والتعليقات

- (١) انظر فراس السواح: مغامرة العقل الأول، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط الأولى ١٩٨٠، ص ١٦، ١٧ وما أشار إليه من مصادر.
- (٢) انظر، د. أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٥م، ص ٢٣ وما أشار إليه.
- (٣) انظر، د. أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، ط الثانية ١٩٧٩، ص ٦٦، ٦٥. وانظر معه كتاب أرميوطي: فن الشعر، ترجمة، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة ١٩٥٢، ص متعديدة: ١٣، ٢١، ٢٤، ٢٨، ٦٥.
- (٤) فرديناند فون دي لاين: الحكاية الجرائية، ص ١٣٨، من د. أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، السابق، ص ٢٣.
- (٥) د. أحمد كمال زكي: الأساطير... السابق، ص ٦٦.
- (٦) أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، مصر ط الثالثة ١٩٧١، ص ١٦.
- (٧) د. مهدي القفاوي: ألف ليلة وليلة، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٩، ص ١٧٦.
- (٨) انظر، د. حسين فوزي: حديث السندباد القديم، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٣، ص ٣١٤-٣١٧، وقد أختصنا هذه الإشارة من إشارات وجوه التتالي بالتفصيل، كما أعددناها بهذا الصدد.
- (٩) انظر، د. حلمي بدر: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف، مصر، ط الأولى ١٩٨٦، ص ٣٢، وانظر، د. حسين فوزي: حديث السندباد القديم، السابق، ص ٣٣٦ وما بعدها.
- (١٠) صدر للمجلد الأول من الألف ليلة وليلة في باريس عام ١٧٠٤ ترجمة أنطوان جالات في أنس عشر جزءا وصدر الأخير عام ١٧١٧، انظر د. علي مشري، زائد: الرحلة الثامنة للسندباد، دار المعارف، مصر، ط الأولى ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م، ص ٣٧، ٣٨، ونبه إلى أن كتابات د. علي مشري أختصنا من كثير عما يمكن تولفه في هذا المجال، كما أن كتابه «الرحلة الثامنة للسندباد» يمثل في تصورنا هوية السندباد لشعراء الأمة.
- (١١) انظر، س. موهبة: الشعر العربي الحديث ١٨٠٠-١٩٧٠، تطوّر أشكاله وموضوعاته يتأثر الأدب الغربي، ترجمة د. شفيق السيد، د. سعد مصحح، دار الفكر العربي، القاهرة، ص ٣٢٦، ٣٢٧.
- (١٢) د. محمد فتح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ط الثانية، ص ٢٨١، وهو الذي نبه إلى تأثير صلاح عبدالصبور بشيد الإنشاد في قصيدته للشاعر إليها.
- (١٣) انظر، د. شكري حاد: صلاح عبدالصبور وأصوات المعصر، مجلة «فصول» لأشاعر والكلمة، م الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، ص ٢٦، ٢٥.
- (١٤) أوديسة هوميروس، ترجمة أمين سلامة، ط الثانية ١٩٧٧-١٩٧٨، دار الفكر العربي، ص ٧٦، ٧٨، وفي تحليل القصيدة انظر، إيليا الحارثي: في النقد والأدب، ج ٥.
- (١٥) أوديسة هوميروس، السابق، ص ٧٥.
- (١٦) د. علي مشري، زائد: الرحلة الثامنة للسندباد، السابق ص ٧٣، والفقرة منقطة عبارة لشاعر حسن سعيد: قلق السندباد البحري، الآداب البيغاية إبريل ١٩٥٨.
- (١٧) د. محمد فتح أحمد: الرمز والرمزية... السابق، ص ٢٨٤، ٢٨٥.
- (١٨) د. شكري حاد: صلاح عبدالصبور وأصوات المعصر، فصول، السابق، ص ٢٦.
- (١٩) د. علي مشري، زائد: الرحلة الثامنة للسندباد، السابق، ص ٦٥.
- (٢٠) أوديسة هوميروس، السابق، ص ٢٧٨، وانظر بعده ص ٢٧٩-٢٨٨.
- (٢١) د. محمد فتح أحمد: الرمز والرمزية... السابق، ص ٢٨٤.
- (٢٢) د. شكري حاد: صلاح عبدالصبور وأصوات المعصر، السابق، ص ٢٦.
- (٢٣) د. علي مشري، زائد: السابق، ص ٨٤.
- (٢٤) وليد منين: أحلام الفارس القديم، السابق، ص ٩٩، وانظر ص ١٠٠.
- (٢٥) د. عز الدين إسحاق: عاشق الحكمة وحكيم المشق، فصول، السابق، ص ٤٤ وانظر ما أشار إليه.
- (٢٦) أوديسة هوميروس، السابق، ص ١١٢.
- (٢٧) م. د. ١١٣.
- (٢٨) م. د. الأناشود الخنساء، ص ١٧٧.
- (٢٩) مجلة فصول، العدد السابق، ص ٢١٥.
- (٣٠) محمد بدوي: الإبحار في المأثورات وصيرورة شاعر كبير، فصول، السابق، ص ١٠٤.
- (٣١) نفسه، ص ١٠٧.

أزمة الذات في الرواية العربية

٥. عبدالله أبو هيف

بدأت الرواية العربية بالتكون في أواخر القرن التاسع عشر في خضم معركة لا تزال مستمرة هي الهوية أو تحقق الذات، وكانت الرواية هي الفن الحديث الأكثر تعبيراً عن تحديات التحديث في المجتمع العربي، حتى صار الفن سجلاً دقيقاً للصراع الحضاري الذي تعرف فيه العرب إلى ذاتهم، وإذا كان الفكر العربي في عصر النهضة قد عكس - صراحة - تباين الموقف من الهوية العربية الحضارية، وتصادم ملأ وانهايات وتيارات عصفت بالعرب، في عمن الموقف من الخلافة أو الصدام مع الغرب الاستعماري أو امتحان الاستقلالات الوطنية وتعارض المشروع العربي مع المشروع الصهيوني بقيام الكيان الإسرائيلي في قلب الوطن العربي، وفي المحن المتتالية مع استقطاب العرب الدولي، عسكرياً وأيديولوجياً وسياسياً، فصار العرب أكثر من عرب، متوزعون على معسكرات خارجية، ومنقسمون على أنفسهم في تحالفات أو متاريس غلظتها أوهام ومصالح لم تكن عربية في صميمها، وكانت الخلافات العربية - العربية التي تطورت إلى الاقتتالات العربية بين قطرين عربيين أو أكثر أو بين فئات القطر العربي الواحد، في حروب أهلية أو مسلسلات الإرهاب والاختيال على الهوية، ويألفها من هوية مغدورة والعلم والمساواة والتقدم الاجتماعي، وهي مجموعة العرب في التوحيد والحريّة والدمقرطة والعلم والمساواة والتقدم الاجتماعي، وهي مجموعة قيم المجتمع المدني التي لا تزال جوهر التحدي الحضاري، وكانت المزاكم العربية المتتالية أمام «إسرائيل» والغرب الأوروبي والأمريكي.

وانتمشت الدولة القطرية، واعترف العرب بعجزهم وبالبطاس مفهوم الهوية في ممارستهم السياسية، وصار ذلك واقعاً جديداً مع حرب الخليج الثانية التي وضعت الذات العربية في أزمة.

إن ثمة الكثير مما يقال حول أزمة الذات على الصعيدين التاريخي والفكري، غير أنني سأهتم بالصعيد الفني الذي يجعل الرواية الفن الأكثر تعبيراً عن تجليات الأزمة وأوجز هنا بعض الخصائص:

١- يصح القول إن تاريخ تكون الرواية العربية يكاد ينطبق على تاريخ البحث عن الهوية، فقد تطور نضج الفن واستقلاليته في بناء واقع فني للواقع الاجتماعي مع التعبير عن وهي الهوية. ونستطيع أن نوجز هذه القضية في معادلتين:

الأولى «بروز النزوع إلى العالمية مقابل نزوع الانكفاء إلى الذات، وما استتبع ذلك من نفى للقومي في تجارب فنية ابرهنت للترجمة أو الاقتباس أو الإقليمية، ويعبر أصحاب المدرسة الحديثة عن هذه المعضلة خير تعبير، والثانية هي أن تطور القصة العربية الحديثة، ومنها الرواية في ما بين ١٩٢٠ - ١٩٤٥ لم يكن تمثلاً للشكل الغربي الجديد بقدر ما كان تطوراً في قلب التغيرات الحضارية والاجتماعية.

في مطلع هذا القرن حتى بدء الاستقلالات العربية بعد الحرب العالمية، مما شكل أساساً للبحث في الهوية وأساساً لوعي الحداثة على أنها وهي اللغات بالدرجة الأولى (ص ٤٧).

ومن الملاحظ، ان نضج الرواية واستواءها كجنس أدبي مستقل في العقود الثلاثة الأخيرة، يعني في الوقت نفسه وهياً بالذات في معترك معركة الحداثة والتأصيل.

٢- نجاح الرواية في الامتلاك المعرفي للواقع أكثر من بقية الأجناس الأدبية السردية والغنائية، لأنها تقارب طبيعة البحث، ولأنها فن تعدد الأصوات، فلا نقول وجهة نظرها من صوت واحد صوت المؤلف أو إحدى شخصياته.

ويمكننا أن نقرأ تاريخ مصر الحديث من روايات نجيب محفوظ أكثر من كتب التاريخ والمجتمع مجتمعة، وهذا هو شأن الروائيين المكيدين.

٣- لقد برهنت الرواية العربية على بلوغها سن الرشد واقتدارها على صوغ واقعها الاجتماعي، وثمة روايتون عرب كثر يمثلون هذا النضج الفني والفكري. ونلمس مظاهر هذا النضج فيما يلي:

- تقلص حجم نماهي الكاتب مع أبطاله وإذا كانت تظهر مثل هذه التباينات، فإنها غالباً مرهونة بتعبير الروائي عن تجربته في روايته الأولى، ثم ما يلبث أن يتجاوزها في رواياته التالية، كما أن أكثر شواهده تتمثل في الرواية النسائية، ولكن سرعان ما تتجاوزها كلها قاربت تقنياتها الفنية.

- تراجع العنصر السري أو طابع الرحلة الشخصي، فقد ساد الرواية العربية حتى مطلع الخمسينات نزوعاً إلى ادغام الرواية بفن السيرة أو الرحلة، ثم ما لبث الروائي العربي الحديث أن قارب مثل هذا الفهم المختلط لفن الرواية الذي يصور التنازع بين شكل الرواية والسيرة الذاتية أو التنازع بين الصدق والحقيقة من جهة والتخيل من جهة أخرى، فالرواية نتاج التخيل بالدرجة الأولى بينما السيرة الذاتية نتاج الصدق والحقيقة أساساً، على الرغم من أن الحقيقة والصدق أمران مختلفان أحدهما عن الآخر، إذ يمكن أن يكون المرء صادقاً، أي أنه لا يكذب، دون أن يقول مع ذلك الحقيقة كلها. وإذا شئنا الاقتراب من الحقيقة أكبر قدر ممكن، فلا ينبغي لنا أن نحرقها ولا نخفيها» (٢٤ ص ٢٢٣). ومن الملاحظ، أن الرواية العربية قد واجهت

هذا التنازع باللجوء إلى التخيل وصوغ مجتمع روايتها الخاص إيثاراً منها لحقيقة أن الرواية تنسجم مع ادعاء الصديق والحقيقة ، وتوفر غطاء للرقابة أو التفتي .

- تجاوز الحد الذي تخضع فيه الرواية للمباشرة والتبشير الأيديولوجي وسواه ، فقد تطور الوعي بفن الرواية ولاسيما علاقتها بالأيديولوجيا أو مغالطة القصد ، فصار ثمة تمييز بين قصد المؤلف أو قصد شخص من شخصوه . فقد أثبت تحليل لروايات حنا مينة على سبيل المثال تناقضاً في وهي الكاتب بين قصده وقصد نصه ، «فسيرة حياة الكاتب أو كتاباته وتفسيره لأعماله لا تماثل بالضرورة أيديولوجية النص ، وهي قد تصلح أداة ثانوية لإضفاء بعض النقاط . لكن إسقاط أيديولوجيا الكاتب أو نظراته النقدية على العمل الروائي انتقاع لبعض الشعارات الثورية التي تتردد داخل العمل بتجاهل الخاصة النوعية للأدب ، ويقع في أسر مثالية جديدة ، إذ يربط العمل الأدبي في الحقيقة بأحد مكونات البناء الفوقي وهو السياسة بمعناها الضيق والمرحلي» (٢٣ ص ١٦٧ - ١٦٨) .

وهذا ما جعل النقاد الأيديولوجيون يعترفون «بأن أيديولوجية الخطاب الروائي - كما يقول محمود أمين العالم - لا تتمثل فحسب في الموضوع السياسي أو الاجتماعي المباشر الذي يعالجه هذا الخطاب ، أو حتى فيما يرحي إليه هذا الخطاب من دلالة سياسية أو اجتماعية مباشرة .

فالأيديولوجية لا تتجلى في المواقف السياسية والاجتماعية فحسب ، وإنما بالدلالة العامة للخطاب الروائي ولوظائفه الموضوعية المؤثرة» (١٧ ص ٢٠) .

- تقلص تأثيرات المؤثرات الأجنبية والتقليد الغربي صوماً في بناء الرواية العربية في العقدين الأخيرين نحو استيعاد تقليد الموروث في السرد العربي وهذا واضح في غالبية الروايات المختارة للدراسة .

وقد أوضح ناقد مختص بقضية استقبال الرواية الأجنبية هو عبده عبود ، بعد دراسة نقدية معمقة ومحكمة لاستقبال الرواية الأكانية الحديثة في العالم العربي «إن الأمة العربية قد تجاوزت مرحلة الانبهار غير الانتقادي بالثقافات الأجنبية ، وانتقلت إلى مرحلة استيعاب تلك الثقافات على ضوء حاجاتها ، وانطلاقاً من هويتها الثقافية الراسخة» (١٨ ص ١٥٢) .

ومن جهة ثانية ، بين سعيد حلوش ، وهذا مثال آخر على استواء التجربة الفنية ضمن تقاليد السردية ، «إن تجربة اميل حبشبي مع الحكاية تأتي في وقت تستعيد فيه الكتابة الروائية العربية الجديدة أنفاسها من أنفاس الماهي العريق ، في نزوع دائم إلى اقتناص اللحظة التاريخية ، التي لا يمتلكها اللسان الواحد ، والنوع الواحد ، بل يبحث عنها في سلطة تداولية خطابات المستنسخ الحكائي» (١٩ ص ١١٧) .

٤- استطاعة الرواية العربية تقديم رؤية للعالم وهذا واضح في اكتمال التجربة الفنية وتجاوز أساليبها ولاسيما التحديث الذي أنجب روايتين كثر ، وروايات كثيرة ، وهو واضح في تعبير الرواية عن المفاهيم السائدة وصلتها بالتحويلات الاجتماعية .

٥- مقاربة الرواية العربية لموضوعها وللموضوع القومي على وجه الخصوص ، حتى أن هذا الموضوع القومي هو مدار تجارب رواية برمتها لبعض أبرز الروائيين كنجيب محفوظ وفتحي خانم وعبده الرحمن الشراوي وجمال الغيطاني ويوسف القعيد وصنع الله إبراهيم في مصر ، وصديقي إسمايل وأديب نحوي وهاني الزاهد وحيدر حيدر ونبيل سليمان في سورية ، والطاهر قطار وأوسيني الأصرح في الجزائر ، وعبدالكريم غلاب ومبارك ربيع في المغرب ، والياس خوري في لبنان ، ومؤسس الرزاز في الأردن . إلخ ، وهذه مجرد أمثلة .

إن تجربة الرواية العربية السياسية قد بلغت شأواً عالياً في مقاربة قضايا المجتمع العربي الحساسة والساخنة

كفضية الحرية والسجن والسلطة والتعذيب والمشاركة السياسية وسواها. بل إن تقصي معالجة الروائيين العرب للموضوعات السياسية تقضي إلى اليأس والخذلان، وفي دراسته المهمة «المتقف العربي والسلطة» (١٩٩٢) لاحظ سماح إدريس أن استغراق الروائيين العرب في الموضوعات السياسية قد آل إلى إخفاق ذريع «وأنه لبيدو لي أن ثمة وعياً متزايداً لدى المثقفين - كما تصوره في الرواية العربية - باستحالة تحقيق أي تغيير حقيقي في الوضع العربي الراكد، بالجموع إلى سلاح الفكر وحده». (٥ ص ٢٨٨).

وفي دراستي لأزمة الذات العربية، سأقسم البحث إلى أربعة أقسام، وأتناول في الأقسام الثلاثة الأولى بعض الزوايا التي تحيط بالتعرف إلى هذا الموضوع، وهي:

- نقد الواقع.

- نقد التاريخ.

- نقد الآخر.

وقد وجدت أن هذه الزوايا تضي بحاجة البحث، معتقداً أن أي تقسيم هو تعسفي، وأن التداخل بين الواقع والتاريخ والآخر قائم في عمليات وهي الذات والكشف عن مظاهر تأزمها أو مآزقها. نادرة هي الروايات المخصوصة بهذه الزاوية أو تلك، فنحن واجدون في الروايات المكرسة لنقد الآخر صوراً عميقة للذات، ومثالها البارز رواية جميلة نعنم «من يجرى على الشوق». ونحن واجدون في الروايات المعنية بنقد الواقع صلات لا تفصل بالآخر، وهذا جلي في رواية صنع الله إبراهيم «ذات». أما روايات نقد التاريخ فتضم في تضامها وعياً جذرياً للواقع والآخر معاً، ومن أمثلتها التي عالجنها في هذا البحث رواية نبيل سليمان «مدارات الشرق»، ورواية نجيب محفوظ «حديث الصباح والمساء».

ثم رأيت أن هذه الزوايا الثلاث تحيط بالموضوعات السياسية والاجتماعية الأخرى كموضوعات التنمية والمرأة والسلطان بأنواعه، وهي جميعها ذات صلة بالتحقق الذاتي.

وأتناول في القسم الرابع حدثاً كبيراً يغطي زاوية أخرى من زوايا البحث هو، الانتفاضة، لأنه يشخص اليوم مظاهر تأزم الذات العربية من وجوه مختلفة.

لاشك أن هناك أحداثاً كبرى هامة، وتنفع في بحثنا مثل الحروب العربية - الإسرائيلية (١٩٤٨ - ١٩٥٦ - ١٩٦٧ - ١٩٧٣) وحرب الخليج الأولى والثانية، والحرب الصحراوية، والحرب اللبنانية وغيرها.

وثمة حدث كبير أصبح في ذمة التاريخ، مثلما هو راجح وضاعط على الوجدان العربي هو قضية الوحدة بين سورية ومصر عام ١٩٥٨، ينفع أن يكون سبباً للحديث عن الوحدة العربية في وهي الروائيين العرب بوصفها وصياً للذات أيضاً. وقد كتب عنه حتى الآن أكثر من عشر روايات عربية في سورية ومصر وبعضها صدر خلال السنوات الخمس الماضية. غير أنني وجدت أن توسيع الشغل في مثل هذه الأحداث سيغني أطروحة البحث المركزية، ولا متسع له ضمن هذا البحث.

لقد اتبعت في هذا البحث المنهج المنقدي التقويمي، الذي يستفيد من بعض معطيات المناهج الحديثة دون أن يربطها كالبنيوية والشكلانية، لأنني وجدت أن بحث قضية أو موضوع في جنس أدبي محدد يحتاج إلى تصافر الوصف التاريخي والتحليل الموضوعي والنظرة النقدية.

قد تصلح البنيوية أو الشكلانية لدراسة نصية مفردة، ولكنها لا يحيطان بحاجات مثل هذا البحث، ولهذا السبب اكتفيت بعرض خاطف لهذه الزاوية أو تلك، لهذا الحدث أو ذاك، ثم اتبعت بعرض تقديري لبعض الروايات المعبرة أكثر من هذه الزاوية أو تلك، عن هذا الحدث أو ذاك.

وعن اختياري لهذه الروايات دون سواها، فأشير إلى الأمور التالية :

- جودة هذه الروايات، فغالبيتها لم يحظ بتقيد جدي.
- إن كتابها غالباً من الروائيين العرب البارزين ذوي التجربة الفنية كما أن رواياتهم تتمتع بسوية فنية جيدة أو عالية.
- إن كتابها يتمتعون إلى أكثر من قطر عربي (سورية، مصر، فلسطين، تونس، الجزائر)، ويعبرون بأشكال مختلفة، عن الوضعية الراهنة للرواية العربية.
- وكما قلت، فلن مناقشة روايات أخرى أو أحداث أخرى، ستفني أطروحة البحث المركزية، ولكنني أعتقد أن هذه الروايات المختارة تفي بالغرض.
- وعليّ أن أوضح نقطة أخيرة وهي أنني عدت للروايات أساساً، ولم ألتجأ إلى شهادات الروائيين أنفسهم إلا في أضيق الحالات، وبالنسبة للمراجع والمصادر، فقد أثرت أن أذكر في ثبوتها ما كان موضع اقتباس شواهد، أما ما عدا ذلك، فاكثفت بذكر صدره داخل البحث.

١- نقد الواقع

لناشك أن فن الرواية يحد ذاته أقرب الفنون القولية إلى عمليات الوحي الذاتي بمعناها الجمعي والفردى، لما تتيحه من رؤية وهي العالم ومقاربة الواقع.

وقد أمنت الرواية العربية طويلاً في الواقع العربي، نقادة متبصرة في التحولات المجتمعية الكبرى متأملة في المصائر القومية، غير أن الوعي الذاتي قد فارق ظواهر كثيرة سادت التعبير الروائي منذ مطلع السبعينات لدى أبرز كتاب الرواية العربية مثل مصالحة الواقع أو تحميله أو الفخر الوطني أو القومي ومشقاتها أو التبشير المهادن الذي ولع به روائيون موهومون بنعم سلطات حملت وعود التبشير ثم لم تف بها، فكان الموضوع الغالب على الرواية العربية في السبعينات والثمانينات هو ارتفاع عمليات الوحي الذاتي من خلال الجراة على نقد الواقع العربي إجابة على سؤالين مهمين :

لماذا انكسار الأحلام القومية؟ ولماذا نحن على ما نحن عليه من تخلف وفجيعة؟ لقد كتبت عشرات الروايات العربية للإجابة على هذين السؤالين وغيرهما من الأسئلة الماثلة، وثمة منظورات مختلفة حكمت مواجهة هذه الروايات للواقع العربي، وثمة موضوعات متعددة عكفت عليها الروايات، إلا أن هزيمة عام ١٩٦٧ كانت تحولاً كبيراً في معاناة الواقع ونقده في عمليات أقرب إلى جلد الذات لدى بعض الروائيين، فقد كانت الهزيمة مروعة، ثم تراكت المازنم بعدها، حتى نصر عام ١٩٧٣ آل إلى ما يشبه الهزيمة.

كان هناك عصب في الذات العربية فشرع الروائيون يتأملون هذه الذات بقسوة ويشرحون الواقع المرير، وهناك تعبير لنجيب محفوظ يسأل فيه ويحجب على السؤال في الوقت نفسه عن العطب - اللعنة :

«إنها إذاً أثبتت للأمام التي هزمت تمهداً قد هزمت بعدما بذلت الجهد الكامل للنصر إنها كيف تنهزم الأمة قبل أن تخارب؟ هناك خلل، وقد تحملته الأمة أبداً الدهر» (٢٠ ص ٢٣٥).

ثم توالى الأبحاث التي ترصد معاناة الرواية العربية لهذا الواقع، وليس دأبنا أن نحصيها أو أن نقدها، إلا أن صفة رئيسة غلبت على هذه الأبحاث هي أنها عاجلت ظاهرة هنا وأخرى هناك، ومن العسر على المتتبع أن يجد دراسة شاملة للقضية أو القضايا الكبرى التي تندرج في إطارها موضوعات وظواهر نقد الذات ونقد الواقع.

على المرء أن يذكر في هذا المجال بحثاً صغيراً، ولكنه مهم، لا تزال مصطلحاته دائرة في درس الرواية العربية مثل وهي الغرب وهي الذات والمصالحة والتدميرية والروية الثورية وغير ذلك هو كتاب «تجربة البحث عن ألق» مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة (١٩٧٤) لإلياس خوري. كانت المسألة المركزية التي طرحها الكتاب هي «مسألة اكتشاف الذات، وهزيمة حزيران ليست إلا نقطة من جبهة لها تاريخها الطويل، لا تزال نخوض المعارك على مفترقاتها. نتهمز ونعيد حمل السلاح» (١٠ ص ١٤).

كان بحثاً رائداً، ستعاد أسئلته في بحوث متعددة، أذكر منها بحث محمد كامل الخطيب، وقد سماه «انكسار الأحلام - سيرة روائية» (١٩٨٧) ورأى فيه، لدى مناقشة لبعض العوالم الروائية العربية عند غالب طعمة هريمان وعبد الرحمن منيف ويعيسى حقي والطيب صالح وسليمان قياض وهاني الراهب، إن الرواية العربية تعبر عن خيبة أمل الإنسان العربي بقرائنها للأخطار المحدقة به التي تتمثل في سلب الإنسان حريته وكرامته، بل وحتى لقمة عيظه وحقه الطبيعي في الحياة (٩ ص ١٤٨).

والحق، إن غالبية الإنتاج الروائي العربي بعد هزيمة عام ١٩٦٧ يتناول الذات العربية المغيبة أو المفسدة أو الملعنة، وإن محاولات تحقيق الهوية قد واجهت معوقات في التطور السياسي والاجتماعي اللاحق المشوه بتأثير خطاب أيديولوجية سادات، بتبني أنظمة عربية لها، ثم لم توثق إلا المزيد من المزايم الذي تفرج بالانحياز الكبير مع حرب الخليج الثانية وما بعدها.

لذلك صارت الموضوعات الغالبة هي الهوية وقيم المجتمع المدني أو المجتمع الحديث والسياسة والسلطة، وما يستتبعها من معاناة الفساد السياسي والعسكري والاجتماعي والعجز الرسمي والشعبي الذي ينكفئ هل الذات نزعة ثورية، وهي قليلة، ونزعة تدميرية، وهي استجابة بذلت تحتل رؤى العالم في عدد كبير من الروايات، ونزعة مصالحة الواقع ونكريسه أو تأييده أو إهماله، وهي سائدة في عدد لا يستهان به من الروايات. لقد برع روائيون، من مختلف الأقطار العربية، في إعادة بناء الواقع، وفي هذه الإعادة ستلمس مظاهر تمزق الذات وتآزمها.

وأتوقف عند روايات: «خطوط الطول» - خطوط العرض» لعبد الرحمن مجيد الربيعي و«تجربة في العشق» للطاهر وطار، و«ذات» لصنع الله إبراهيم، و«مرآيا النار» لحيدر حيدر نموذجاً، وقد اخترت هذه الروايات من بين عشرات الروايات الماثلة التي وجهت نقداً للواقع العربي في هذا المجال لسببين:

أولها أنها تصل في نقدها إلى حد الهجاء، وفي كشفها إلى حد الفضح، فهي روايات أو أعمجيات قاسية ممعنة في تعرية الذات، لآلهاب الرقابة، وتمتدح «التابوات» الساقدة في معاناة مجتمعاتها، وهي إلى ذلك كله تفلح الرواية منها إلى حد كبير في صوغ مجتمعتها الخاص، وتشي بمرجعية واضحة إلى الواقع الذي تحاكيه وتشرحه بأسلوبية مؤلفها الخاصة.

وثانيهما أن الرواية منها ترسخ اتجاه صاحبها الفكري والفني في نقد الواقع وليست رواية طرفة مؤلفها أو في سياق أدبه، فلقد برع عبدالرحمن مجيد الربيعي في رؤية مجتمعه، ولا سيما العراق، في رواياته المتتالية: «الوشم» (١٩٧٢) و«الأهارة» (١٩٧٤) و«القمر والأسوار» (١٩٧٦) و«الوكور» (١٩٨٠) وحملت روايته القصيرة الأولى «الوشم» نقداً عميقاً لاذعاً للواقع يوشح إلى روايته الجريئة «خطوط الطول» - خطوط العرض» (١٩٨٣).

وتعد أعمال الطاهر وطار تاريخاً نقدياً لتطور الجزائر الحديثة في علاقاتها العربية وتحولاتها المجتمعية بالأساس في هذا الزمن الغرابي كما في «اللاز» (١٩٧١) و«الزنازل» (١٩٧٤)، و«عصر بخل» (١٩٧٨)، و«الحوات والقصر» (١٩٨٠)، و«العشق والموت في الزمن الحراشي» (١٩٨٠).

عالم الفكر

وتصوغ رواية صنع الله إبراهيم «ذات» على نحو شليد القنامة والسوداوية رؤيتها للواقع العربي من خلال تشخيص حالته الفاسدة في مصر، وهي رؤية لابد من تبصر مداهما الفني والتأريخي والمجاني في رواياته السابقة وهي: «تلك الراقحة» (١٩٦٦)، و«نجمة أغسطس» (١٩٧٤)، و«الدجنة» (١٩٨١) و«بيروت بيروت» (١٩٨٤).

أما حيدر حيدر فهو روائي ناقم على الواقع العربي هجاء لسيرورته المشوهة وما روايته «مرايا النار» إلا تكتيف موح دال لأهواله المردية قبلها، ولاسيما روايته الطويلة «وليمة لأحشاب البحر» (١٩٨٤).

خطوط الطول . . خطوط العرض

تكاد تكون رواية «خطوط الطول» . . خطوط العرض» مرثية عربية بالغة المرارة والشجن وهي، بالحدود التي تقارب فيها أوضاعا يعينها، طليبا للثقية أو سواها، توغل في توصيف الأنهار الذي طال كل شيء. وشوهه الفعالية الإنسانية والاجتماعية برمتها. تشبه الرواية السيرة الشخصية، فيتأهى المؤلف مع بطله الجلاب ولعا نرجسيا في كثير من المواقع والعبارات، فهو نموذج للكمال الجسدي والأخلاقي والروحي ومحط إعجاب النساء والرجال معا، غير انها تغلت، في مجملها، من قبضة الذات المفردة، إلى رحاب الذات العامة، بفضل العوامل التالية:

- تعدد الأشخاص، من الرجال والنساء، فثمة اكتيال ما في مساهمة شخصيات في بناء الرواية مثل حسان صبحي وكامل السعدون وسامي المنذر وسميرة حلیم وسعيدة بنت المنصف لأن هناك عشرات الشخصيات التي تبدو وظيفية لهذه الدلالة أو ذلك الحافز.

- تعدد الأصوات والتلاعب في الأزمنة والأمكنة، وإن بدا ناشزا في بعض الأجزاء، إلا أنه ضمن للرواية أبعادا وأحقا تتطلبها توسيع الرؤية في العمل الفني، لتعطي بمتطلبات الذات العامة. لقد كتب الريبي روايته ليقول، على لسان كامل السعدون:

«إننا ننام على فضيحة، وستكشف يوما» (١٢ ص ٢٧٦)، ويعتقد مؤلفها أن روايته هي عملية الانكشاف كما صرح في لقاء صحفي أجري معه، وذكره على غلاف الرواية الأخير. فراكم أفعال الشخصوص وهي أقل، وأقوالها، وهي أكثر في نسيج وثاني مؤثر غالبا لهذه «الأمة المستلبة الميتلة» (١٢ ص ٢٧٣).

ومن الواضح، أن الريبي متحسب فائق الحذر في صوغ مجتمعه الروائي وهو يحيل إلى الواقع، حيث المرجعية والمصدقية، فصال وجال في مراحل ففاعه بطله فيات داود وشبابه، بينا التفقت عن الراهن العراقي، ثم صال وجال في واقع أقطار عربية أخرى كلبان ومصر وتونس، متخلدا من الخططاب الأيديولوجي بشقشقة القومية أفقا للوحي، ومشفصا بعض أفات الواقع في مسائلتين:

الأولى: تجربة المنفى حيث مئات المثقفين العرب خارج أقطارهم أو خارج وطنهم، في مراحل متعددة من تاريخ العراق، على نحو واسع ولبنان وسورية على نحو ضيق.

والثانية: تجربة الحرب اللبنانية، وهي في الرواية كابوس طويل وليل مظلم وموت مجاني.

تتناول الرواية سيرة فيات داود، الموظف في جامعة الدول العربية، الذي يتشاول «مرتبته بالدولار من الأليكسو في القاهرة إلى الأيكوا في بيروت ثم إلى الجامعة العربية في تونس» (١٢ ص ١٥٨). وهناك رواة متعددون، الراوي المضمحل العارف، وبعض الشخصيات التي تتناوب من وجهة نظرها، سرد الأحداث، بالإضافة إلى أسلوب الرسائل، وهي كثيرة ميثونة في ثنايا الرواية. ومستلاحظ أن وجهة النظر بفعل التاهي التي أشرنا إليها، هي وجهة نظر المؤلف الميثونة باحساب في أصوات هؤلاء الرواة المتعديدين، ومنهم الراوي

المضمر العارف، وأن الرواية بعد ذلك صوت رثائي طويل ينذر من الخراب الحاصل والذي سيحصل، بل إنها أشبه بنجوى فجائية يخفف من وقوعها في دائرة الملل أساليب الاحتيال الفني التي لجأ إليها الروائي باعتياده تقنية الأصوات المتعددة حين تنوزع على أكثر من شخصية أو ناطق، أو حين تكون حواراً ثنائياً أو متعدد الأطراف. وإن غلبت عليها الشكلية، وهذه أجزاء من هذه النجوى التي لا تفترق عن طبيعة الخطاب الأيديولوجي الواحد على الرغم من تلون سبل الأداء:

«هل أقول إنني وقعت في الفخ؟ كلا، لا أريد أن أقول ذلك، لأنني أكره أن أتدب بها عشته، فقد كنت حقيقياً وشريفاً في نواياي وتطلعاتي، ولذا هللني ذلك لأن أتشرد ماين دمشق والقاهرة وبيروت والكويت. ولي زمن النفي والرحيل هذا عرفت الكثيرين، أساء كبير، لتقايين وقادة أحزاب ومنظمات، ولكنني فجمعت بهم، وكلها صافحت أحدهم رددت في سري: سامع الله الأمة العربية»

(على لسان كامل السعدون ١٢ ص ١٥٥)

«بعد أربعين عاماً في هذه الدنيا لم أجد إلا غرفة صغيرة تضميني أنا وكتبي ومومي وأحزالي وأمثالي كثيرين، فمن يظهر أمتكم؟ أمة البترول والرمال من ذنوبها»

(على لسان الشاعر ١٢ ص ٦٥)

«أؤيدك، وأن الأمر الجلل قد حدث فعلاً، وإلا ماذا تسمي ما هو حاصل؟ الحدود القطرية تتأكد، والدعوات العنصرية والطائفية تملأ، وأنور السادات زار القدس وتبادل التمثيل الدبلوماسي مع الصهاينة، وفلسطين ولبنان والجزر الثلاث وسبتة ومليلية والجزولان ومواقع أخرى وأخرى فحدها يطول».

(على لسان الشاعر ص ١٦١)

«مرات ألن الحرب لأنها سئأتني على الأخضر واليابس في الأخير وأود لو تنهي ليتنفس الناس ويرموا بيوتهم ويجمعوا موتاهم المشتتة قبورهم، ويعود المهجرون والمهازيون إلى مدنتهم وقراهم. ولكنه حلم، لقد فرز كل شيء وعرف، ولم يعد هناك شيء مخفي، والسؤال الذي أردده دوماً هو لماذا نحن كفضائل وطنية نقتاتل لماذا خصومنا جبهة واحدة ونحن جبهات؟ لم كل هذا؟».

(على لسان سميرة حلیم ص ١٦٤)

«الحديث عن وضعنا بات عقيماً ولا مجدياً، ولذا فنحن بالقسون، ومع هذا باقون، إلى أين نذهب؟ الرجوازيون والسياسيون الكبار رحلوا، لديهم أموالهم وأرتباطاتهم، أما نحن فليس لدينا شيء إلا قوت يومنا وإيماننا بهذه الأرض. وليس بيننا من يملك نحن تذكرة طائرة تنقله إلى أقرب مطار»

(على لسان سحر نحاس ص ١٧٢ - ١٧٣)

«أغانيكم قاتلة، يكفيني ما أنا عليه من حزن»

(على لسان سعيده بنت المنصف ص ٢٠٦).

«مرة حكم العراق واحد، أتدري كيف كان يدعو وزرائه للاجتماع؟

كيف؟

- يش بيده عليهم وهو يردد: يا الله وزراء عندنا اجتماع، يا الله، هيا عجلوا، فيمتثلون لما يريد وأمرهم لله، فهو الوحيد الذي يصبر على ارتداد بزيته العسكرية ونياشيته وأوسمته العديدة التي لا يدري أحد في أية معركة نالها؟ لقد جاءهم يوماً على متن دبابة وهو على استعداد لأن يركبها ثانية ليوحه قذائفها نمو من يقف في وجهه أو يعصي أوامره.

.. هل نضحك؟ أم نبكي؟

(حوار ص ٢١٠)

- «إنك تمسكين على وضعك هذا. أما أنا وكثيرون غيري، فقد أفسدنا منذ الصغر، أحزاب، ومظاهرات، واستعراض، وعملاء، ولم نر طريقنا أو نسحب أنفسنا براحة، ولذا أنضحك بأن لا نحاول قراءة شيء في السياسة، لأنها هراء، ونحريك الحسوط مخبوءة من قبل عدة جهات، وكل هؤلاء الألباش المرائطين في مكاتب هذه المجلة ومجلات كثيرة غيرها لهم ارتباطاتهم وكل واحد يقبض من أكثر من كيس. دول خليج على شال إفريقيا على أمريكا على روسيا حتى كوريا الشمالية لم تسلم منهم».

(حل لسان صحفي ص ٢٥٢)

- «لو بدأت بالانحياز الديني بشكله العام لكان ذلك أهون، ولكن الانحياز الطائفي يتناقض تماماً مع المبادئ والتطلعات التي يؤمن بها جل المثقفين العرب في مثل هذه المرحلة؟ ثم أسألك سؤالاً آخر أرجو أن لا يستفزك وهو ماذا تسمي انتباهك القومي كعربي قبل كل شيء؟ ولأسبقك أنا إلى الرد وأقول إن المسار الطائفي مطب كبير والخطر فيه أنه غالباً موجه من غير العرب، ثم متى كان الإنهاء الطائفي أقوى من الانتهاء القومي؟ أنت تستطيع أن تغير دينك أو طائفتك ولكنك لا تستطيع أن تغير قوميتك فهي أصلك وجذورك. ألهنت ما أعنيه؟»

(حل لسان غياث دلود ص ٢٦٨)

- «أعني بهائني قد أصبحت أكثر من أربعين عاماً في هذه الدوامة الأبديّة التي يسمونها سياسة. أتمتع بمعلوماتها مظاهرات صامتة ويا فطانت وإضرابات ومقالات في صحف وأشياء أخرى من هذا القبيل، أما نحن فنعرفها تعليقاً من الأرجل في مراوح سقفية، ورجات كهربائية، وأنايب مطاطية في الأست، ومشائقي، وسجوناً صحراوية، وبخبرين ورجال شرطة وكلاب صيد، ولهذا السبب لم أرد عليك بمثل ما رد هؤلاء الناس البسطاء الذين يرون من الأشياء قسورها، وكان من الأنسب لي أن أبسم لك فقط».

«رغم أنك قد تقول ماذا يقدم كامل السعدون هذا الرقيم الضال بين أربعة عشر مليون عراقي، ولكن لا بد من الذهاب، فالقضية لم تعد قضية خلاف واجتهاد وموقف من حزب حتى ولو كان حاكماً بل إنها قضية وطن بأكمله، ومن هنا تضطر مشكلة شخص سجل اعتراضه بسفوره».

- «هذه أمة تقود نفسها للشرك، هكذا أقول لنفسي مرات، ولكن هل المبرر أننا لا نملك شيئاً معينا وواضحاً لنفعل؟ وأن تلك المقولة السلفية مازالت تتردد وهي تعلن أن ليس بالإمكان أبدع مما كان؟ هل استنتاجي صحيح؟ إن كان كذلك فإنها الفجيرة بعينها، وأنها الانتحار والدمار».

(حل لسان كامل السعدون ص ٢٧٤-٢٧٥-٢٧٦)

والرواية بهذا الوصف تشبه ندابة معددة (من العديد، وفي التراث الشعبي، ثمة نساء معددات يجترعن العديد وهو البكاء الذي يمتلئ بتعداد صفات الميت أو الفقد الطيبة وخصاله الحميدة) ولاشك أن صورة الندابة المعددة حاضرة في ذهن المؤلف فقد ذكر غياث داود لصديقه الشاعر:

«أؤيدك، وأن الأمر الجليل قد حدث فعلاً، وإلا ماذا تسمي ما هو حاصل؟ الحدود القطرية تتأكد، والدعوات العنصرية والطائفية تملو، وأنور السادات زار القدس وتبادل التمثيل الدبلوماسي مع الصهاينة، وفلسطين ولبنان والجولان الثلاث وستة ومليئة والجولان وأخرى ومواقع أخرى وأخرى فحديتها يطول». (١٢ ص ١٦١)

ثم إن غيات داود يشبه العربي بحالة أمه حكيمة بنت الشيخ جابر، وهي امرأة موهوبة للنحيب والحزن والقتامة.

«يتذكر غيات داود كل تاريخ هذه المرأة الرووم ويطلق آهة حزن واليتاع. لم تر شيئاً تلك الأم الكبيرة، ولم تعرف الفرح، إلا في حفلة زواج أو ختان أو عودة ميمونة من الحج، ولكن سرعان ما يداهمها الحزن العميق فتنتطق بالنحيب. وغالباً ما يدخل غيات البيت لسمع صوت هذا النحيب الفاجع الذي يهد القلب والأضلاع. تبكي أختاً بعيدة، وأخاً قتل في ثورة العشرين وأباً مات في السجن بعد أن قتل فلاحاً اعتدى على أرضه، وأماً لم تر وجهها إذ غادرت الدنيا وهي ما زالت طفلة في السادسة من عمرها.

حكيمة بنت الشيخ جابر لم تعرف الأناقة يوماً، وأقصى ما تصنعه في هذا المجال هو أن تضع الزعفران على مفرق شعرها وتنضب بديها بالحناء، يحدث ذلك في ليالي الأعياد لتتطرد الشرور عن زوجها وأولادها دون أن تتخل عن ثوبها الأسود الأبدى». (١٢ ص ١٦٥)

بل إن صورة المرأة على أنها صورة البلاد أو الوطن تتجسد أكثر في رثائه لسحر نحاس، المعلمة الجنوبية التي التقاها في أيام بيروت المجنونة المخيفة ثم غادرت، ولا يعرف عنها الآن شيئاً، فتكون نجواً حولها:

«وقد تموت سحر نحاس أيضاً بانفجار أو قلبية فتندثر تحت الأنقاض ولن أرى وجهها أبداً. سحر نحاس- بيروت. لن أقول وداها» (١٢ ص ١٨٥).

يشير الربيعي إلى عناصر التأزم الذاتي العربي، ولأسباب الاجتماعية منها، فمن خلال العلاقات العاطفية والجنسية يعرض الروائي للأزمات الاجتماعية والأخلاقية: الزواج المصلحي أو غير المصلحي أو غير المتكافئ، الفوارق الطبقية والطائفية، الرياء والتناق، خرافة شرف الأنثى الكاذبة عندما قتل أخ لوطي ولص مدمن أخته طلباً وشبهة حاقرة، بينما هو يعيش مع نجار زنجي كزوجته، فقدان حق الانتخاب، انتهاك الحريات الشخصية والعامّة، المرأة كم مهمل لا يشارك في الحياة العامة، التبعية للأجنبي... الخ. إن الرواية في هذا الإطار تنادي بتم المجتمع المدني التي تبدو غائبة أو مغيبة.

ويركز الربيعي على جلوس التأزم كما تبدى في التخلف والمطالبة الشعبية من جهة، وفي السلطة الطاغية، على الرغم من التماس العذر لها في بعض المواقع فينوس الخطاب الأيديولوجي بين التسويغ أو التبرئة والرفض، كما في هذه الخطبة لغيات داود يفتن فيها صديقه الشاعر بوجهة نظره:

«لديافع البعض عن أنظمة بلدانهم، ليكونوا سلطويين إذا كانت السلط وطنية وليكتبوا عن الزعماء والرؤساء إن شاوروا، إن كان هؤلاء الزعماء يمثلون الطموحات ويمسكون الرموز والمعاني، فهل تنهم المهندي إذا كتب عن نهرو أو غاندي؟ والمصري إذا كتب عن جمال عبدالناصر؟ أو اليوغسلافي إذا كتب عن تيتو؟ والعراقي إذا كتب عن صدام حسين؟ والأمثلة كثيرة، إنني أفرح عندما أرى زعيماً عربياً يمتلك الهوية والحضور لا في بلده فقط بل وفي العالم أيضاً، محمد كان فرداً، وعلي بن أبي طالب كذلك وابن الخطاب والحسين، و... العشرات، فلماذا ترفض الأمر بالنسبة للعرب؟ أما المرتزقة الصغير وماسحو الأكتاف فيسقطون حقاً، وهذا منطق الأشياء» (١٢ ص ٦٦).

وعلى هذا فإن الرواية، من هذه الناحية تحمل ويشجب صوتها النقدي الذي كان قوياً وشجاعاً في مواجهة الواقع الاجتماعي والواقع السياسي العربي على وجه العموم. وقد كان واضحاً أيضاً أن الربيعي قد أراد لروايته

عالم الفس

أن تقول أكثر مما قالت، ربا لوسان الخطاب الأيديولوجي نفسه، فقد ردد مرارا في أحاديته عنها أشياء وطاقت نامت عن حملها، على الرغم من ولع مؤلفها بالتصريحات الصحفية القسمة، كأن يقول:

«هنا لا أجزم بأنني سأوفق في ردي، لأن لكل جملة في الرواية دورها، ورغم كبر حجمها، فإنها مكثفة ومختزلة بشكل لا أحس فيه ما هو فائض أبدا.

سأجازف وأقول لك بأنني أردت أن أقول فيها:

إن كل شيء مبني على الخطأ. وأن ما حل بنا - كمرب - وليد هذا الخطأ الكبير، وإن لم ننسفه حتى لو اضطررنا إلى نسف رؤوسنا معه - فإنه سيستمر ويستفحل. ويقودنا إلى المزيد من الانتكاسات التي لن نحسد عليها» (١٣ ص ٣٢).

تجربة في العشق

«تجربة في العشق» هي تجربة متميزة في الرواية العربية، لأنها تضيق بأشكال الرواية المتعارف عليها. وقد رأى الطاهر وطار في كلمته التي يقدم بها لروايته أنه يشور في كل مرة ليس فقط، على شكل الرواية العام، وإنما على الأشكال التي صنعتها أنا نفسي، فأحاول ابتداء شكل ينسجم مع المضمون، ولغة تتماشى مع الأجواء. (٣٢ ص ٧).

لقد وجد الطاهر وطار أن الواقع العربي يمت على الجنون، مكلما وهلى نحو مباشر وصارخ، فبنى روايته أو كتابه السردى على شخصية مجنون يعري الواقع في حالة قطرية هي الجزائر. فأما المجنون فهو المثقف العربي الذي يتجلى جنونه في سلسلة المراجعات الذاتية المتدفقة حاكمية لتاريخ وتعمية لواقع، فقصص الروائي، أو الراوي لا فرق هنا، شخصية المجنون، ودافع عن النموذج، الذي رصد من خلال حركة التحصر الوطني في الجزائر من عام ١٩٦٢ إلى عام ١٩٧٩، بدعائية قوامها السخرية والهزاء والمزج والمفارقة.

إذن هي رواية التعمق في حالة الجنون الذي آل إليه المثقف العربي تحت وطأة المتغيرات الضاغطة والتأثيرات المؤسسية للتطور الذاتي الكاذب.

يستخرج الراوي من ذاته ذراتا أخرى يحاورها، ويسرد معها رؤيته القائمة للوعي الجريح حتى تبدو الرواية، لأول وهلة، تشهيرا بأنظمة وأحزاب وفئات وأفراد، حين يتأهى صوت الروائي مع صوت الراوي الذي بشرط التحولات بمشروط حاد، وكأن الرواية نص ذاتي يعاين ويلغة ماسخرة، انكسار الأحلام، فلا تعرف الراوي هازلا أم جادا، وهذا مثال أولي:

«السياسيون، بمعنى بعضهم، طبعاً - فالتعميم في هذا المجال بالذات وعلى الخصوص، بالإضافة إلى أنه غير علمي، مخرج في غالب الأحيان، لكثير من الناس، الموضوعيين، الذين يتحاشون بكل الوسائل، تأليب رجال الأمن والسلطة، والأجهزة المختصة، ضدهم. فاسعين المجال لأنفسهم، ليقولوا لأصدقائهم، ولخصومهم، على السواء، أنهم لستم، في هذا البعض الحقيقى البغيض، الذي ينبغي أن نتضامن كلنا للقضاء عليه - يلخص التبعية للاستعمار والأميرالية، بجودة الخدمات التي تقدمها شركات الطيران الغربية، أو بتخفيف رجال الجمارك لإجراءات تفتيش المسافرين، خاصة، المغادرون، لغير بلدان الشرق الأوسط. أما

المزمنة المزمنة، فتعليلها بسيط ووارد، ولا يقبل النقاش، أو حتى التداول: التجزئة، والتجزئة، وليس غير التجزئة، موضوع افتتاحيات كل الصحف والمجلات والدوريات العربية، وموضوع الإرسال من الصباح إلى المساء، وفي جميع الاتجاهات لكثير من الإذاعات، والأصوات، كثير هنا لها نفس الدلالة المدققة، لمباراة بعض، ولسبب ما. ربما لتعوي بعض، وردت دون غيرها. والتجزئة في أول وآخر الأمر، لا تعني سوى الوحدة، وهذه تعني، عدم استغراب أو استبعاد أو حتى التضييق منها، المزمنة. هذا الشيء الكائن لحماً وجسداً، العادي الذي لا يحدث سوى مرات متواترة، في منطقة مرضية، معروفة متعددة، ولأسباب أمكن حصرها واحداً فواحداً، وبأعراض، ثم ضبطها من الألف إلى الهزلة في السطر (٣٢ ص ١٤).

ولاشك أن «عجربة في العشق»، من هذه الزاوية، خطاب ايديولوجي ناغم على الأوضاع الراهنة، شاهد على الانبهار الذي طال التواشب والمفاهيم والاعتبارات، فيتغلب القول على الفعل، لتصبح الرواية حديثاً سردياً عما يفتق الراوي ويثر حقيقته:

«طبعاً الحياة، كما تعرف، وعلى ما نعرف، والنسبية معقولة جداً جداً، في هذا المضمار، كما هو معقول المستوى المعرفي للبشرية، الذي فيها هذا الشؤون السياسية - شؤون النفط، والمواد الخام، وتفضيل عرق سام، على عرق سام آخر في قضية الشرق الأوسط، وتحديد الموقف الصحيح من الولايات المتحدة الأمريكية، أهو موقف عرقي، من أجداد أوربيين، كانت لهم الشجاعة الكافية، في زمن الحمول، أن يخلقوا أوروبا خيالية، مبنية على الدم والدهب، معتمدة بدم اللب، ونختر الجراح، في نفس الوقت، أم هو موقف مبدئي، تجاه قوة امبريالية، تستعمل اللغة الانجليزية، والدولار، والصورايخ ذات الرؤوس النووية، وأعلام الواسترن، والشينغوم، والجن والويسكي، ومرض السيدا» (٣٢ ص ٢١-٢٢).

ويشير الراوي إلى جنونه على أنه موقف من عرويته، خير أنه يؤكد أنه ليس جمنونا مادام عاشقاً:

«الحظ. أنني مازلت وطنياً ومازلت عروياً. وأسجل أنها «عروياً»، لم ترد جزافاً أو اعتباطاً. بل أتى بها الوعي. في أقصى درجات تيقظة وخبثه، مقابل قومياً.

ألا يكفي كحل هذا للتدليل على أنني لست... على الأقل، لست كله، كل ما هنالك، أنهم. هم. قالوها، دون أن يدروا، بما يكابد العاشق.

لنتكرر، فأتأكد منها: عاشق. عاشق. إلى يوم الدين والقيامة، عاشق، حتى وإن مرت فترات صحو مثل هذه، أراجع فيها، محتويات بعض جيوب الريح.

في النهار، وهي ساطعة، تزهو الدنيا، وعلى مرأى من العباد وزيم، تتأجج النار، لتعود إلى الحمود في الليل، في بعض الليالي، في بعض اللحظات من بعض الليالي.

أصرح جازماً، بأن العروية، هي الحد الأقصى الممكن، والمطلوب، وأن القومية ومترادفاتها، استلاب من نوع خاص. يؤجل كل أشكال الالتزام إلى يوم المشرق على النقطة والذرة والقبيلة والفخذ والإمارة والمملكة والجمهورية الأصل. وأنها، حبة حلوى، تذكر الإنسان بأمه، وتعيده إلى صدرها، وإلى حلمة نديها» (٣٢ ص ٢٦-٢٧).

يؤجج الراوي لغة النقد في حوار آخر مع شخصيات - رموز - هادفاً إلى الاسترسال السردى لذات متضخمة أو متورمة، فيثير النص استفزاز الملتقي ما لم يلتم على مفاتيحه، وإسبانيا أسلوبه الداعية الساخرة:

(تهاداً لله - قال مصدر حضرة المستشار، التمت لم يرد في التفسير، ولكن أنا وأنت، أن قولهم تنهوا إلى سادات جزائري، متعلق وأن أميهم، تحول إلى إسرائيل، وهم اليوم، يجلبون من الجامعة العربية، ومن لجنة المقاطعة ومن جبهة الصمود والتصدي، رغم أن هذه الأخيرة، لا ترد أصلاً في أي تقرير جزائري، ما هذا تلك التقارير، التي

يكتيها، العائدون من اجتماعاتها، والتي لا يقرأها أحد، لكنهم سيستمعون في المستقبل. عبارة الدوليين، ما في ذلك أي شك، أبداً. يا معاليك، جزائر الثورات، التي آلت على نفسها عدم تصدير أية ثورة، خاصة تجاه الدول العربية، ذات النظام الملكي، الجزائر المومنة، الإنسان الراسخ، الذي لا تزعزعه السياسة، والنابع من تهميتها الفلدة، في تاريخ الأمة والبشرية، بما في ذلك الفتنان، بالحرب الشعبية، وبأن البناء القومي، لا يمر إلا عبر سبيل واحد، هو السبيل الوطني، والوطني، هنا، ليس بالمعنى العربي الرجراج، وإنما بالمعنى الفرنسي، وبالتدقيق «باتريوتيك» وهو المعنى المضاد، طولاً وعرضاً، شكلاً ومحتوى، لحرب البعث العربي الاشتراكي الذي هو كما ثبت، ابتداء امبريالي استعماري، شأنه في ذلك كشأن النظرية العالمية الثالثة، الهدف منه أولاً، واستراتيجياً، مقاومة الزحف الروسي، أو ما اصطلح عليه عالمياً، بالزحف الأحمر، وثانياً واستراتيجياً كذلك، إلهاء شعوب المنطقة، عن البناء الذاتي، ومهام التشييد الوطني.

لقد توصل علماء الإمبريالية، إلى تكوين نظرية كاملة، عن الإنسان العربي، تلخص في أن أقصى طموح هذا الفصل من البشر، أن يعيش خارج الدولة، وبمعنى أدق، بعيداً عن كل قانون وانضباط، ما عدا الولاء الرمزي للقبيلة.

تكفيه بعض المثل والأحلام.

أن ينتسب إلى العروبة مثلاً، فيقال له، إن العرب أشرف جنس على الأرض، حتى وهو غابط سام في جيش أهدائها، يعمل السيف في بني حموته.

وحدة «الرقعة» مثلاً مع «نواق الشط»، أو وحدة تكريت، مع تيزي وزو، تفني النظام في كلا البلدين، من ربط الرقعة بغض هاتفي مباشر مع دمشق، وربط تكريت مع بغداد، أو حتى بتوسيع البث التلفزيوني الوطني إلى هذه الأقاليم، رغم أن مسألة التلفزيون هذه، تتطلب دراسة أخرى. تزامي معطيات، مجتمع القبيلة والزعماء. الحمد لله الذي جعل بلادنا، في مئذى من أن يتهمها بالعروبة عالم أمريكي أو إنكليزي، أو إسرائيلي. أما الفرنسيون، فإمام يعرفونها جيداً، وهم لا يمتدحونها بهذا النعت، إلا في حالة السب والتحقير، وهم يقتصرون على عبارة «بيكرو» فقط ولعلمهم لا يقصدون بذلك أصلاً، العروبة أو ما شابه (٣٧ ص ٣٩ - ٤١).

يوزع الطاهر روايته إلى فصول، ويضع عنوانات مثيرة: التسمع التاسع والتسعون بعد، الاخلاص توجع بروميثوس، ارفيس غيب أمل بروميثوس، سر الجزء المتجزئ، نظرة فابتسام، الجذوة المتقدة، قرة العين، الصراخ في الوادي، صدر أبلغا الرحب، دائرة الطباشير الجزائرية، بوركينا فاسو تندخل، وتساهم هذه العنوانات في تفسير النص إلى حد بسيط، فالنص بمجمعه ترجيع للخطاب الأيديولوجي الذي يدين بشكل أو بآخر التراجع عن الثوابت الوطنية والتزوع الاخلاص، مثلاً يدين التكالب الاستعلاكي الذي نجم عن التحولات الاجتماعية في مدار التبعية والأهم هو نقده للفعلانية السياسية والحزبية والقطرية الممهدة، ولا يأتي ذلك في فعل رواي، بل في أقوال تزعج بها فصول الرواية، واكتفي في هذا الحيز باقتطاف بعض الشواهد:

«البيان الصحفي كان في غاية من الإيجاز. ابتداء من الغد ولدى أسبوع، يتم القضاء، على الكيان الصهيوني، وتوحيد فلسطين والأردن، ولبنان من جهة، وسورية والعراق والأقاليم المجاورة، من جهة أخرى، كاماس أولي، لكونفيدرالية العربية، التي مستنجز في آخر الأسبوع» (٣٢ ص ٧٢).

فما العمل بأبي حازر؟

من أية زاوية، يجب أن ننظر إليه؟ هل يمكن اعتباره ملكاً، أم رئيساً، أم أميراً، أم زعيماً؟

هل يمكن بحال من الأحوال، التجرد من العاطفة الإنسانية في هذه القضية؟ فلسطينياً، لا يمكن طرح السؤال مطلقاً لأن الذاتيات، ههنا، ستناقض حكمة الذنب المشهورة «اللي تلتفته اجره».

لن يكون حاجباً ولا رسيلاً بين الطوابق بكل تأكيد.
لن يكون مرشحاً، لمضوية أية بلدية، ولا قاتلاً عاماً، حتى لفرقة أشبال، أو رجال مطاف، في غزة، لن يجد الصبر الكافي، للانزواء في مكان ما، وتسجيل مذكراته، ومراجعة حسابات المصارف.
لن يسمح ناجي علوش، بإسناد مهمة تدريب الرؤساء والملوك، في مهامهم الجديدة، على التواضع، والإنسجام، والانحناء، لأي حيار منها كان الأمر.

أبو حيار مرحلة، مهما توجب اجتيازها، فلا بد من تسجيلها، تاريخياً.
تعيينه مندوباً سامياً، أو حتى سفيراً فوق العادة للكونفيدرالية، لدى «الدولة الجزيرية»، لن يكون ذا جدوى، لأن ما يحتاجه العرب يومذاك، وفي المراحل الأولى على الأقل، هو الإصغاء الجيد، وليس الخطب الرنانة، تبقى - كالعادة - مسألة أي حيار معلقة إلى الليلة القادمة، وإلى كل ليلة، وإذا ما حلت، وهذا مستبعد جداً جداً، في ليلة ما، فستكون، مثل كل حديث الليل، «زينة، يطلع النهار، وتذهب» (٣٢ ص ٨٠-٨١).

«ما تسمونه باللامركزية في التصنيع، أليس نظرية قذافية بثيسة مصاغة في شكل أدنى، ففي حين يلغي صاحبنا ما لم تلغه لا الرأسمالية ولا الاشتراكية، الطبقة العاملة، ويسعى إلى إحداث نوع جديد من مجتمع متحاصص، تحت شعار شركاء لا أجراء، نعمل نحن على استحالة تبلور هذه الطبقة بوعيها وفعاليتها، وذلك بتشتيتها في مختلف الأصقاع، وإبعادها قدر الإمكان عن المراكز الإشعاعية للمعمل النقابي. شأن الجامعة التي نفلت نسلول أساتذتها، ثم بمنوان ديمقراطية التعليم، تنشئ لكل فرع من فروعها، جامعة في بادية أو حاضرة ما. أريد أن أعرف، إن جاز لي ذلك، هل تنظرون أو بالأصح، هل تستمدون نظرتكم من الماضي ومعانيه، أم من المستقبل وخصميته؟» (٣٢ ص ١٤٤-١٤٥).

في فصل سياه «الكابوس» يتوج الطاهر وطار سفرته العابثة والميرة بقول فصيح، لعل إجابة أسئلة روايته. «هو قول جاد يشترط التسق الحكائي المازل كله:

«ولم تعدل، وتكف، عن أقيموا بني أمي صدور مطيكم، وعن خفف الوطء ما أظن أديم الأرض...
وعن القدح في بني أمية، وترتيل القرآن، والقول بالمنزلة بين المنزلتين، والله نور السموات والأرض، واذكروا نعمة الله عليكم إذ كنتم أعداء، فأثف بين قلوبكم. وأدعاه حادثة كلام الله، ويخلود آني الكبيرة في النار، وأمرهم شورى، والرحمن على العرش استوى، ويده فوق أيديهم، ثم إن رضوان، مهما غالط الأعمى، وسواء أكان ممنوعاً من الصرف أم لا، عربي، من قحطان، وليس من عدنان، لم يكن هناك، أصل لقبيلة، أو لطائفة أو أمة، أو لمذهب لا لكتنانيين، ولا لأشوريين أو فراصة أو بربر، أو فرس أو أصاجم، أو أصباش كل من تكلم لفتكم فهو منكم. حسان تاب وكتب الوحي، زهير بن أبي سلمى أخرس، المغنون والمغنيات، لم يوردوا في المدينة إطلاقاً، ومخالد بن الوليد، لم يوقف حرب الردة إكراماً لميرون امرأة ولتجربة في العشق، وعمر بن الخطاب، كان يعني شيئاً آخر لن تفهموه. خير أمة أخرجت للناس. خير أمة أخرجت للناس. إذا ما اعترفت بكل هذا، بهذا فقط، أرحتني بتداويك في الأرض، بين الماء، والماء، وأرحت رجلي وأمتحت في فرصة الاستلقاء» (٣٢ ص ٢٠٦-٢٠٧).

إن القضية، كما يباشرها هذا الشاهد ليست تهجيرة في العشق، إنها هي الحيلة العربية الحديثة ومصريها

عالم الفكر

الحائر القلق، وإذا كان المجنون أو الخفيف قد عرض أجزاء الصورة الممزقة وأمعن فيها مشرطه الحاد القاسي ناعماً أو ناقداً يمزج الجدل بالهزل، فلأن الشجن العربي طويل وقاهر، وقد حفلت الرواية بمصرعات ومهمات تجعل من هذا النص التجريبي مسرحاً للوحة المثقف مسقوطة على الورق، وهو يفتتح الملفات كلها ثم يختار ما هو أكثر إثارة للأسى فيرده بحزن مشوب بحس ضاحك على طريقة الملهاة السوداء.

ذات

ربما كانت رواية «ذات» الأكثر امتيازاً في تعرية الذات العربية، وبغض النظر عن اسمها الذي يشي بمحتواها، فإن صنع الله إبراهيم قد اختزن في روايته شجنه كله ودعايته كلها (السخرية المريرة دون إقلاق) للكشف عن الأزمة المستحكمة في واقع يورغل في الفساد والإفساد إلى متنها. وفي آخر شهادة له عن تجربته في كتابة الرواية، رهن صنع الله إبراهيم كيفية الكتابة بكيفية التعبير عن الواقع، «فإزال الهم الأساسي هو الإلزام بالواقع، ومحاولة فهمه لا مجرد رصده». (٣ ص ١٩). «وعند محاولة تلخيص تجربة إبداعية ما، يكفي القول بأنها مسمى آخر، من بين العديد من المساعي المتباعدة للإمسك، عن طريق الأدوات المتاحة، وعلى أسس من مزاج وتكوين منفردين، بسلوك الهدف المستعصي دائماً عبر المصير». ألا وهو الواقع (٣ ص ٢٥).

وإذا خاضعت رواياته السابقة في مياه الأزمة من جوانب وزوايا معينة، ولكن روايته «ذات» تهدف، من خلال بنيتها التسجيلية والاستيعابية في آن واحد، إلى الإحاطة بالأزمة من جوانبها وزواياها كافة.

تتحدث الرواية، باختصار عن المرأة المصرية «ذات» أو هي مصر ذاتها أو استعارة أشمل للعرب جميعاً، فالظواهر والتطورات التي واجهت ذات، لها مثل في أقطار عربية أخرى وفي معنى النمو العربي عموماً، ويستطيع المتابعون أن يقطعوا وقائع مماثلة من صحف هذه الأقطار العربية الأخرى.

يروي الضمير العارف الناقد الساخر «قصة ذات من البداية الطبيعية، أي من اللحظة التي انزلت فيها إلى عالمنا ملوثة بالدماء» (١ ص ٩)، إلى النهاية غير المتوقعة، التي باتت طبيعية في زمن التأزم، إلى البكاء حيث القهر والعجز أمام آلة الفساد الذي شمل كل شيء عمياً بالسلطان: الدولة وما تحميم من سلطات الإفساد. أما تفاصيل القصة فلا تختلف عما يحدث في الحياة اليومية المألوفة: لختان، الزواج، السكن، العمل والعمل المنزلي، الأوضاع الاقتصادية والاستهلاكية، الخدمات، الهجرة والإقامة، والصحة والدواء، والنقل، التربية والتعليم، الواجبات الدينية، العلاقات الاجتماعية والعاطفية والجنسية... إلخ.

كل شيء عادي وبما يحدث للناس دائماً، ولكن كيفية حدوثه هو موضوع الرواية أو بالأحرى صوغ الروائي لهذه الكيفية ومقاصد الرواية بعد ذلك.

لا تحتاج البنية التسجيلية إلى شرح، فثمة توليف متواز في بناء الرواية بين السرد والوقائع المتقولة من الصحف المصرية، القومية منها والمعارضة، فثمة فصل سردى وآخر تسجيلي مولف بالتوازي مع سرد قصة ذات.

يلجأ الراوي إلى كسر الإجماع منذ العبارة الأولى في الرواية، وهي خصيصاً من خصائص التعريب، فما يحدث معروف، وما يسم هو النظر إليه ومشاركة القارئ الخلق في دلالاته. إنه يسرد التفاصيل المألوفة بدعائيه المهادنة بما يجعلها قابلة للتعميم، (مدى انطباقها على الذات العامة)، وربما يجعلها قابلة للاستعارة (مدى اندغامها في التكوين المعقد والشمولي لطبيعة إنتاج المجتمع)، فالحدث عن «ذات» يعني الحديث عن مصر في حركتها التاريخية (المقارنة مستمرة بين عهود عبدالناصر والسادات ومبارك) والقومية (بعد مصر العربي

والتركيز على الصراع العربي الصهيوني ودور مصر فيه وتأثيره على مصر داخليا وعربيا ودوليا)، بل إن الحديث عن «ذات» يتضح بجلالة عن لعبة الروائي الذكية والمؤلفة على أنه حديث عن الذات العامة حين يصير للخطاب الروائي مستوياته المتعددة وينشر إلى ثلاثة نماذج لهذه اللعبة السردية:

«هذه الليلة الفاصلة جاءت بعد شهور طويلة من التقارب التدريجي بين ذات وعبد المجيد حسن خميس، ثم خلالها إرتياد أماكن الفسحة المتاحة في ذلك الحين (متنصف الستينيات): كازينو فونتانا وسط النيل، كازينو قصر النيل، الهيلتون، حديقة الأسماك، جزيرة الشاي، برج الجزيرة (الذي أقامه عبدالناصر، بدلا عن حركة الأصبغ الشهيرة، بالملايين الثلاثة من الدولارات التي حاول الأميركيان شراؤه بها)، كما تم ما هو أهم، ونقصد بذلك التعرف على الطفل المعجزة نفسه، الذي استوى عملاقا بمجرد مولده، أي التليفزيون. الذي سيلعب دورا رئيسيا في حياتها المشتركة إلى أن يصبح الرابطة الوحيدة التي تجمع بينها (وهو المصير الذي لم يتوقعه والد ذات لنفسه عندما أحضر الجهاز إلى منزله متحملا عبء أساطير الشهيرة، على أمل أن يتمكن بواسطته من تجنب أي شكل من أشكال الرباط بأمرها) (١ ص ١٠١-١٠٢).

«استغرق الآن عبر مجموعة من اللحظات الهامة في حياة ذات، تصلح كل منها مدخلا لقصتنا: الأيام الحزينة التي تبين فيها أن الجيش المصري لا يتقدم في سيناء شرقا وشيالا، وإثنا جنوبا وغربا، الانسحاب الدرامي الذي قام به جمال عبدالناصر ومن بعده فريد الأطرش وأم كلثوم وعبد الحليم حافظ، اللحظة التي وقعت فيها عيناها على الفخجلين العاريين المبهرين لجارتها الشابة، وتلك التي أصبحت فيها، أو ظنت أنها أصبحت شيوعية، والأخرى التي اكتشفت فيها طريقة مبتكرة لعمل دريسنج للطويلة من مواد محلبة رخيصة» (١ ص ١٦).

«تعودت ذات أن تحمل في حقيبة يدها منديلا صغيرا من القماش المطرز الخراف، تمسكه في يدها عندما تعرق، أو ترتبك، وتمسح بطرفه ما قد يتجمع في ركني عينيها من إفرزات، أو يسيل حولها من كحل في الأيام الحارة. وقد ظلت متمسكة بهذه المناديل الصغيرة رغم انتشار بدائلها الورقية، إذ كانت حاجزة عن تمثل نفسها في صورة أخرى غير السيدة ذات المنديل القطنى الصغير. لكنها اضطرت أخيرا أن تحنى رأسها أمام زحف الحضارة، عندما عجزت المناديل الزائفة عن مواكبة غدها الدمعية، فملأت حقيبة يدها بكتل من البدائل الحديثة، واحتفظت بعلبة كاملة منها في درج مكتبها. وبهذا صار في إمكانها أن تتخلص سريعا من أية إفرزات غير مناسبة، لتتجلب على لصق وتفسير القصص التي يختارها الرئيس في الأيام التي يتصادف وجوده فيها (لأن موسوعته على عكس أمينوفيس تتطلب الحركة)، وعلى تصفح مصادرها الأصلية التي تتراكم في الأركان قبل أن تباع بالكيلو: صحف ومجلات لا حصر لها، استجابات الضيق الشائع بالخطاب السياسي الفارغ والشعارات الطنانة، فقدمت خدمة صحفية جديدة بالمرّة، احتل فيها النبا الخاص بأن الأزدي ليس مسغولا من البدانة، مكان المانشيت القديم الممل عن الاعتداءات الإسرائيلية، أو المرحلة الجديدة (ذاتنا الجديدة) التي تواجه العمل القومي. وبمرور الوقت بدأت تشارك في جلسات الأكل والبث، التي تلقت خلالها فيضيا من المعارف المفيدة. فهاذا قدمت هي؟» (١ ص ٢٥-٢٦).

في هذه النماذج الثلاثة تتكشف طريقة الروائي في بناء روايته:

١- مستوى السرد الواقعي التقريري: ذات وزوجها وأسرتهما وجيرانها ومعارفها المقربون منها (ليلة زواجها

عالم الفكر

من عبدالمجيد حسن خميس وما سبقها ، رغبته في متابعة الدراسة بعد الزواج واضطرارها للتسحاب تحت ضغط زوجها ، وطأة العمل إضافة إلى العمل المنزلي . .) .

٢- مستوى المفارقة بين خاص وعام (نمط أماكن الفسحة وأماكن قضاء أوقات الفراغ ونمط الحياة الأسرية وارتباط ذلك بنمط القيادة والحياة العامة كما تظهره الإشارة إلى عبدالناصر وبناء برج الجزيرة من الملايين الثلاثة من الدولارات التي حاول الأمريكيان شراءها بها - انسحاب الجيش المصري وانسحاب ذات من العمل وأكوام الأوهام المرافقة عند عبدالناصر وعند ذات نفسها - هناك عمل ذات الضائع في حفظ خطاب سياسي فارغ وشعارات طنانة . .) .

٣- مستوى الاستعارة الذي يصبح فيه السرد الواقعي التقريري بما يتضمنه من مفارقة سييلا إلى تعبير كنائي عن ذات عامة مطمورة بالفساد إثر التحولات المجتمعية الفاسخة على الوجدان القومي النبيل ، لذلك تحفل الرواية بالتأريخات والاستعارات طوال مجرى السرد حتى تغدو معه رواية عن "ذات" يشترك فيها المتلقي ويكابده ، وقد لجأ الروائي إلى الأشكال التالية :

- لغة النقد بوصفها المدخل الأول للمحاكمة والإقناع كأن يقول :

«لماذا تذهب بعيدا ولدينا مدخل طبيعي، عمل بقدر عال من الدراما، بل الميلودراما، ونقصد بذلك لحظة الصدمة الكبرى، ليلة الدخلة؟» (١ ص ١٠) .

- لغة المعرفة العلمية، إذ تمحور الرواية الظواهر الاجتماعية وانعكاساتها الأخلاقية والسياسية على ذات ، كوصف العمل الصحفي والإداري والملي والصناعي والتعليمي . إلخ . .

- لغة السخرية باستخدام كلمات عامية أو أجنبية كأن يقول :

«عما أثار استنكار عبدالمجيد المصمم على بداية جديدة تماما لا مكان فيها لما هو مبتذل وبلدي» (١ ص ١٥) .

- لغة الوثيقة، إذ يدرج وثائق داخل السرد الروائي، بالإضافة إلى الفصول الوثائقية الموازية، كأن يقول :

«بينما تجلس ذات صامتا، مبهلقة العينين، تتلقى الصدمات تلو الأخرى، وخاصة من محرر سمين خفيف الدم، يذعي منبر زاهر، ظهر في القسم أول مرة حاملا مسجلة، ودون أن يعبا بأمينوفيس الذي كان مستغرقا في مراجعة كشوف ركاب الترانزيت في مطار القاهرة الدولي، أدار أحد الأشرطة . عدوية؟ ولا حتى الشيخ إمام : «يا أهالي أجهور . أنا سعد إدريس حلاوة . متكلم وفلاح زيك . بازرع أرضي بأيدي وعرقى . ماستهناش ورحمت أبيع الجاموسة ، أو أرضن البيت واستلف بالفاظ عشان أشترى تذكرة سفر، أو عقد عمل مزور للعمل في ليبيا أو السعودية . . . » . النهاردة ٢٦ فبراير ١٩٨٠ ، النهاردة بالذات السادات فتح لإسرائيل سفارة في الدقي ورفعوا عليها علمهم . يا أهالي أجهور . أنا خلاص قررت أدفع دمي عشان نبقي فوق . . أنا معايا أنتين رهانين من أفراد الشعب الغلبان . . وإذا كان الحديري السادات خايف على حياتهم يطرد السفير الإسرائيلي فورا من القاهرة خلال ٢٤ ساعة وإلا أقتل الرهائن وأقتل نفسي» (١ ص ٢٠ - ٢١) .

- لغة المعرفة التاريخية التي تنظم المرجعية إلى الواقع ، وتيسر الدخول في وصي الذات العامة، كأن يقول .

«كان الحديث، بالطبع عن شقة للإيجارات (فلم تكن بدعة التملك قد ظهرت بعد) . لكن جمال

عبدالنصر، المتشي بهتاف الجهاير ومطالبها بالزبد، أجرى تحفيضين متعاقبين لإيجارات المساكن، جلبا له تصفيق الساكنين الفعليين ومخطط أقرانهم المحتملين، لأنه ترك للبيروقراطيين من أصحاب المؤخرات الكبيرة العناية بالتفاصيل، وهكذا أذاب عبدالمجيد عدة أزواج من الأحذية الضيقة المدببة قبل أن يحالفه الحظ» (١ ص ١٣٤).

— استراتيجية التسمية، تسمية ذات وتسمية الآخرين، فزوجها «عبدالمجيد» وابنتها «دعاء»، و«سميحة» لها عشاق، و«صفية» تصلح للتلقي.

— لغة الكاريكاتير، كأن لا تفرق بين شخصية شيعية وشيوعية كما في هذا المثال:

«اهتزت مدام سهر لوقع الإهانة، ففقدت صوابها، وفرشت لذات على السلم ملامه عريضة ملائها بأقذع الشتائم، إلى أن فرغ قاموسها دون غلغها، وعندئذ تذكرت المذهب الغريب الذي يحلل ما حرمة الآخرون، فأرادت أن تصبها بالشيعية، لكنها كانت تعاني مثل ذات من الحالة التي تختلط فيها المعاني، وتركب فيها الألفاظ فوق بعضها البعض، فاستعصت الكلمة عليها وانتظمت حروفها بصورة أكثر طوعا (لأسباب فيسيولوجية لا أيديولوجية) للسانها المعوج «شيوعية».

استمعت ذات من خلف باب شقتها المغلق للشتائم المنهالة عليها دون أن تهتم، إلى أن بلغها الاتهام الأيديولوجي، فهبط قلبها — فعلا، بين ساقها، إذ تأكد لها أخيرا ما كانت تساورها بشأنه الشكوك: السبب الفعلي للمقاطعة» (١ ص ١٦٨).

ترونها رواية «ذات» بالفساد والإفساد فيها حتى ليكره العربي نفسه، ويخاف على مصيره من هذا الاضطبوط المستشري في تركيب المجتمع وخللايا الواقع كلها، يخاف من الطعام والشراب والدواء والمواصلات، ولا يأمن حل شيء، حل حياته أو ماله أو كرامته أو وقته والنتيجة عطب في الجسد والروح. لقد تحالف على الذات العربية، ما أوصلها إلى الإرهاب الداخلي والموت البطيء والاستسلام الخارجي، وتشي العبارة الأولى في الفصل التوثيقي الأول الذي يحمل رقم ٢:

إضافة اسم أنور السادات إلى النصب التذكاري الذي أقامته إسرائيل باسم «ضحايا حرب الظلام والصلمت» (١ ص ٢٩).

ثم تشي العبارة الأخيرة في الفصل التوثيقي الأخير الذي يحمل الرقم ١٨ بالدلالة المفزعة:

«د. عاطف صدقي رئيس الوزراء: «نحن حكومة ولينا عصابة» (١ ص ٣٢١).

لقد عرضت الوثائق بالتكرار، ومن زوايا مختلفة ولواقع متعددة مسلسل الفساد والإفساد المجرم بحق الذات العامة فصار إلى واقع مريو في حمى نهب الوطن والمواطن دون رادع، والصورة التي تغطي المسلسل هي الدخول الأمريكي في تشكيل الواقع المصري وما استتبعه من تغيرات جرى إلحاح إليها، ومن الواضح أنها كانت في روع مؤلف الرواية حين قال:

«وفي هذه الأثناء كان المجتمع يتعرض لتغيرات واسعة النطاق، فالمشروع الحدائي العظيم للممسينات والستينات آل إلى فشل مطبق ونفص أصحاب المشروع أيديهم منه، مستكينين إلى وضع التبعية. وخلال سنوات قليلة عاد كل شيء إلى نصابه: أعيدت الأموال والأراضي المصادرة إلى أصحابها، وتعبد سلم القيم، وفقد المال مكانتهم المتميزة وهادوا إلى القلاع، وأجهضت الصناعات الوليدة أو دجنت، واستعادت الإمبريالية مراكزها القديمة سافرة أو متخفية خلف الشركات متعددة الجنسيات، وعربدت إسرائيل بعير رادع، وانتشر الفكر الرجعي السلفي على جناحين: مال النفط والإحباط» (٣ ص ٢٢).

كانت الوثائق وسيلة تعليمية مباشرة غالباً ما استخدمها دعاة أدب التفریب بالإضافة إلى وسائل أخرى كالأغاني واللوحات والأفوال الشارحة في لافتات وغيرها، ثم استخدم الأدب التسجيل الوثيقة بالدرجة الأولى وقد اتفق منها الموقف السياسي أو الاجتماعي أو الفكري، غير أن مغامرة صنع الله إبراهيم وازنت بين الوثيقة والسرد في توليف يراد له قصد جلي هو الأفق المسدود أمام هذا الواقع القلبي، وهل هناك أزمة تفريج جلودها عميقاً في الذات العربية أكثر مما أظهره هذا التوليف الرعب.

مرايا النار

أما «مرايا النار» فهي نص سردي يمعن في تشريح التأزم اللبني العربي من باب الهجاء الصريح الذي يصل إلى أفق الكلام، فينتقد حيدر حيدر الواقع العربي الأسود متوجعاً كالمسوس من تصور المصائر القوية المرسية في وحدة الدمار العميم والشامل وزمن الظلمات على حد تعبير الراوي في «مرايا النار» (٧ ص ١٤) بتأثير حاكم عربي قاد العرب إلى مهلكة حرب الخليج الثانية.

إن الرواية صرخة جارية لضيم ملتاع مذبذب كما في الأساطير القديمة حين يقف الإنسان بلا حول أو طول أمام جبروت الطاغية والنهم الأعمى إلى السلطان. ولعل هذا الشاهد الطويل من فصل الرواية الأخيرة، وعنوانه «زمن الترويح ومرايا الظلمات» يكشف عن الصيغ المأساوي لللمات العربية تحت هيمنة الطغاة:

«هل كان ذلك الذي جرى في الريح الأخير من القرن العشرين لوحة تاريخية للسقوط البشري والمضطرب الوعي والتسفير؟ أم أنه انحذار نحو زمن الكهوف والطواطم الأولى مرآى تلك الزخوف متراسة على مد البصر، مأخوذة، أو منومة، مجزأة ومتهكة بالعسف والحيف، وهي تبتهل، رافعة صورة الطوطم تحت تأثير اكسير خرافي ساحر، أعمى البصر والبصيرة في عمق ذلك العراء الصحراوي، عراء الشمس والغبار ورياح الشرق السافلية. رياح الجراد والبليغ والقتل والظلمة وفقدان الاتجاه وموت الأمل؟

كذلك بدا المشهد المؤثر والميلودرامي، قبل غرض الحرب التي سيهزم فيها شرّ هزيمة، حيث ستمخض هيئته وأججاده الفراخية وجنونه الاستعراضي في رمال الصحراء عبر أبشع وأخس عملية عسكرية شهدتها الشرق في تاريخه الحديث.

أكثر من سبعين ألف عسكري (حسب التقارير الغربية ومعاهد الدراسات الاستراتيجية العسكرية) من جنوده التعساء وغير المحميين سوى بالحفر الرملية، والذين سبقوا عنوة إلى حرب القبائل، حربه الخاصة، دفنوا في خنادق الرمل وحفر الغبار، أحياء، تحت جنازير دبابات العدو التي اجتاحت الصحراء، وبدأت بتعطيم قواته وتدمير دفاعاته وتحصيناته في العملية التي أطلق عليها: «عاصفة الصحراء».

وباستخدامه لا مثيل له، وهو يعاين بداية النهاية لسقوط عرش خلافة الذي اغتصبه بالقوة والدم، وهزته بالفتك والنهب والغطسة البدوية العمياء، سيوزع إلى ما تبقى من فلوله المهشمة وحرسه الجمهوري، للموكل بحراسته وأمنه الشخصي، بالانسحاب للتحصن داخل العاصمة، مركز السلطة، والملاذ الأخير.

سيحدث ذلك الهروب المجلل بالحزني والعار بعد أن مسخوه إلى صورته الأصلية، وبعد أن تراءى في مرايا العالم عارياً ومدمى أخذاً شكله الأول وحقيقته الجهورية راعياً يصلح لقيادة الإبل في الصحراء، لا قيادة الجيوش في المعارك الحربية والسياسية.

عالم الفكر

ـ ما دمت حياً فالشعب حي . أنا الشعب وأنا الدولة وأنا الوطن ويغداد تكفيني . مردداً قول جد جده الخليفة الذي اجتاحت جحافل التار دولته المرمية وحولتها إلى حطام وأنقاض . على هذا النحو، وهو غشياً مع أركان قيادته داخل الأنفاق والملاجئ الاسمية المسلحة، سيخاطب شعبه المهزوم والمدمر والغارق في الحطام والجوع والتشرد والظلام.

ـ لقد هزمتنا عسكرياً ولكننا لم نهزم روحياً يا شعبي العظيم الصابرين . يقول ذلك في الوقت الذي كانت التوقعات والنبؤات تشير إلى احتمال إنهاء حياته المفاجعة بطلقة مسدس، ختاماً لفصل خريفه وتكفيراً عن هزيمته وجرائمه ودخوله مرابيا الظلمات . لكن النبؤات ستخيب أيضاً هذه المرة .

«ها هو يعلن نفسه في بيعة جديدة، وفي عيد ميلاده الخامس والخمسين، بطلاً منتصراً بروحه التي لا تقهر، وحفاظه على السلطة، قاهراً بذلك أعداءه في الداخل والخارج الذين سيشتتون برحيله انتحاراً أو قتلاً أو نفيًا» (٧ ص ١٣٧-١٣٨)

تبدو «مرابيا النارة» ترجيحاً ذاتياً يستعمل حكاية مألوقة لوصف محنة الذات العربية حيث الشعب سديم مستباح والمواطن متهلك تائه، غريب، من الوجود» (٧ ص ٦٨) «وشاهد موت بلاد لا قيامة لها» (٧ ص ٤١).

واهارب من الجنون والحقد والجريمة واللامعقول وهستيريا الدماء المستباحة في وطن لويثان العصور الحديثة أب الشعب الذي أشرقت شمسه الدموية الساطعة على بلاد العرب منذ ربع قرن ولما تهدد بعد إلى درب أفولها» (٧ ص ٧٣).

الحكاية هي لقاء رجل منفي غريب من المشرق في إحدى مدن المغرب مع امرأة متزوجة، وزوجها المشلول وابنتها الصغيرة، يتناوب على روايتها الغريب ناجي العبدالله والزوجة دميانة والزوج عبدالرحمن التاجي في سرد متقطع، بينا السارد الرئيس هو ناجي العبدالله الهارب إلى منفى آخر يستعيد الوقائع المريرة في قطار «إشق السهب والغضاب والأودية»، كأفغوان ضخم يهدر ويتلوى» (٧ ص ٢٥) حين يستحيل عليه البقاء وهو مسكون بالفاجعة و«صراخ التشفي» وكان قد صرح الراوي بجلود هذه الفاجعة في هذا الاعتراف:

«كيف يمكن أن يكون الإنسان وطنياً تحت سطوة وسلطة هذا الوحش؟ لم يقل لها ذلك، لكنه رغب لو يوضح لها بأن بلاداً يحكمها أمثال هؤلاء الأوغاد ليست بلاداً متهككة وتسير بانحاء الهاوية وحسب، إنها هي أرض موطورة، شعابها، وفجواتها، سهلة النيل، وجاهزة للاستسلام والتأوه، والترف، والسقوط، وطمع السابقين إلى أعلى أمام فحولة أي رجل ولو كان من سلالة الخنازير.

وربما كان يود، ليوضح فكرته أكثر، أن يقول لها: وإلا كيف يمكن أن تستمر هذه السلالة الروحية المنحلة في السلطة لأكثر من ربع قرن، بعد أن دمرت البلاد، وحولتها إلى مزارع أسرية وطائفية وعسكرية، ونهبت اقتصادها، ووضعته في مصارف أمريكا والغرب، ولا من يتجاسر على صرخة: لا . لكل هذا العهر» (٧ ص ٧٦).

يقف ناقد «مرابيا النارة» أمام احتمالات أخرى في قراءتها:

الأول: قراءتها في نسقها الواقعي .

والثاني: قراءتها في نسق ترميزي يغني المعرفة الجبالية والواقعية في آن واحد .

في القراءة الأولى، تفصح الحكاية عن وجهة النظر من منطلق ناجي العبدالله المنفي الغريب الذي يث

نعيه للواقع العربي طوال فصول الرواية كلها محتباً هذا النعي بالحديث الصريح المباشر عن حاكم بغداد :
«أنا الشعب وأنا الدولة وبغداد تكفيني» (٧ ص ١٣٨).

وفي القراءة الثانية ، يحنط الناقد للرموز التي تستوجبها شعرية السرد ، وهو عند حيدر حيدر علاقات
لفظية مفعمة بالدلالات .

وكان أحد نقاد حيدر حيدر قد تنبه إلى ثراء الاستخدام اللغوي بما يتيح منظومة رمزية قوامها رصد الحركة
الداخلية حيث «الفكر والتأمل والتفكير وقلة حركية الأعمال وغلبة الحلم والتذكر ، وكثرة الآراء والمناقشات
المجردة التي يوردها السارد الكاتب تعبيراً عن مواقفه الخاصة» (٢ ص ١٦٩) ، هادفاً إلى تشكيل ذهني يمتلئ
بروابطه المنطقية ضمن سياقها بأعمال جهد المتلقي في ثلاثة مناح:

- منحنى التردد اللفظي الذي يجعل من الفيض اللغوي المدهش دلالة في تركيب السرد ، كأن يتكرر القول
حول زمن «اللوياثانات» ليشكل منه دلالة إدانة الدولة الشرقية التسلطية ، ونستطيع التوقف عند دلالات
أخرى من تبدلات لفظ حكاية ، أو زمن أو خراب أو كابوس ، الغريب ، قسامة ، أو شيق ، أو استشهاده ، أو
مهانة ، أو مسخ ، أو استباحة . . إن هذه الألفاظ ، وغيرها ، وهي تتردد كثيراً ومشتقاً في النسق الحكائي
لراو يسترجع الماضي ، ويتنقل بين الأزمنة -الحالات -الرؤى بمهارة أساسها اللغة ، هوسها وإدهاشها .

- منحنى إدغام الأفكار في سرورية ذهنية وهي تنبثق من صيغ السرد غير الفعلية إذ يغلب على نص حيدر
حيدر الذكرى أو التجوي أو الاعتراضات أو التحديث المجرد . يضعنا السارد في حكايته بانتقائية عميقة على أننا
في فضاء غير تاريخي من خلال إلحاحه على أن تصدر عنونات فصول روايته كلمة «زمن» مثل : زمن الحكاية
زمن الورد ، زمن المعار ، زمن الهروب ، زمن الغيرة ، زمن التوبيخ ومرابيا الظلمات .

رأى الروائي أن حكايته لا تستند إلى الوقائع بالقدر الذي تحوّل فيه في سديم زمن ملعون لأبد أن يتغير ،
وقد وصم هذا الزمن بالفظائع والارتكابات المرعبة والفساد الشامل ، لذلك فإن السرد يفسر كثيراً عما تلمح
أفكاره الكثيرة في توليد علاقة ذهنية ، وإلا ما معنى أن تختم رواية عن زوج وزوجة وحديق بهذه الحاتمة :

«زمن تدمير المدن بالغازات الكيميائية القاتلة .

زمن المعتقلات وغلجان شهوة الدم والقتل السري والتلويح بالأسيد .

زمن ازدهار أجهزة الأمن وانتشار الجواسيس والمخبرين في كل منعطف وموق وبيت ومركز عمل .

زمن التحطيم المبرمج لروح الإنسان والانحدار به إلى عصر ما قبل نشوء الحلية في الطمي البدائي لبداية
فجر الكون .

محمّد أنت وشعالي إلى الأبد في أوشيف وذاكرة الدهور المنحطة . وليتأصل هذا الفساد العظيم في الأخلايا
والعصيرات الماصّة حتى يكون الهلاك والظلام والدمار عميقاً وشاملاً . ليولد من اختيار هذا الفساد نسل آخر ،
جديد ، صلب ولامع ، يمحو آثارك من طبقات الأرض ، وتاريخ الزمن ، ودم البشر القادمين مع الشمس» (٧
ص ١٣٩-١٤٠).

- منحنى إعمال التجربة الحسية كعمادل موضوعي بما يجعل العلاقة البشرية رموزاً في البناء العام ، كأن
يوحى الزوج المشلول بصورة الأسيد والحكام ، ففي هذا الشاهد رمز واضح ، كأن الحديث يدور حول ثلاثة
الزوج والزوجة والعشيق ثم تستحيل الإلالة الترميزية إلى رمز السيد الطاغية في نظام سري قمعي سري :

«كانت السحب السوداء تتراكم في سماء مدينة الكريستال والسمرة وماليا الموت السري . سحب وأهية كخيوط عنكبوط حيكت خلال عشرين عاماً من الأجياد المزيفة والفتافات وابتهاالات الحماقة والغباء وهذيان الألفه المصلصالية المحصنة بالبنادق وأقية التعذيب» (٧ ص ٧٢).

في وقت مبكر، أدرك حيدر أهمية طريقته السردية الرمزية، فأعلن مراراً أن كتابته انتقادية على طريقتهما، وربما كان مفيداً أن نعود إلى بعض اعترافاته التي لا تفتقر عن اعترافات أبطاله، ومنهم ناجي العبدالله في «مرأيا النار» يقول حيدر حيدر عام ١٩٨٠ :

«أنا أعتقد أن المجتمعات العربية الراهنة تركز من خلال مفاهيمها ورويتها للإنسان قوانين مجتمعات العوالم القديمة وبالتالي هي لم تأت بجديد في إطار بناء الدولة والإنسان والقوانين البنيوية لجوهر العالم القديم، إنها تستعيد ميراث الدولة الأموية والعباسية . بما هي قمع وبها هي تزوير للروح في العصور الحديثة . الدولة المضادة أرى فيها عدوا وأرى فيها استعادة رجعية للقديم : ومن هذا المنظور أحاول أن أقول في كل ما أكتب إنني مضاد لهذه الدولة ولقكرها وأيديولوجيتها الرجعية المستبدة» (٦ ص ٧٦).

أما وجهة نظرنا في أسلوبه فيعزها ما كتبه إلى عبدالفتاح إبراهيم في رسالة خاصة :

«الرمز هو المعادل الموضوعي في الفن للواقع العياني وعن طريق الرمز تعطى الدلالة المستترة للأشياء . والزمن يدخل في صلب جمالية الفن وشفافيته وإشعاعه، نحن في الفن، كما أعتقد، نتكبد المباشر بالرمز ونعطف باليومي الحسي الصلب العادي إلى الدلالة الرمزية لنعطي العمل الفني قوة إيجابية غامضة ومؤثرة وشجية» (٢ ص ١٥٨).

(مرأيا النار) نص روائي يشرح الواقع العربي الغافي على بركان، ويشخص أكثر أمراضه مخرباً للذات : هممة الدولة التسلطية القمعية على روح الإنسان العربي وطاقاته ووجوده من خلال نموذج حكم جرت تسميته وإداته .

٢ - نقد التاريخ

شهدت الرواية العربية منذ مطلع السبعينات، ربا بتأثير هزيمة حزيران ١٩٦٧ ونتائج حرب تشرين الأول ١٩٧٣ المخيبة للأمل . إقبالا واسعا على استقراء التاريخ العربي الحديث والمعاصر من منطلقات متعددة نوجها فيما يلي :

- مكانة العرب الدولية المتواضعة على الرغم من عبقرية مكائهم وغناه بالموارد الطبيعية والبشرية .
- هدر العرب لإمكاناتهم في المآزق الطائفية والإقليمية والقطرية وسواها، والأهم في مآزق التبعية .
- الإحساس بالحيلة القوية اثر الهزائم المتكررة في مواجهة الاستعمار الغربي، والاستيطان الصهيوني، ثم تفاقم الإحساس بهذه الحيلة إثر الحروب العربية - العربية والحروب الداخلية الأهلية وسواها، واستخدام الشعارات القومية ذرائع للاحتلال والغزو كما في احتلال العراق للكويت .
- إصادة أسئلة الهوية، إذ فاق ملف العلاقات العربية - العربية، وما استتبعه من حروب ومنازعات، ملف العلاقات العربية - غير العربية .

- تبدل المنظومات القيمية تبديلا جذريا في ظل تحول الأحلام القومية إلى كوابيس وأوهام مريعة .

لقد سعت الرواية إلى قراءة التاريخ العربي الحديث قراءة نقدية للإجابة على سؤالين أساسيين هما : من نحن؟ وكيف وصلنا إلى ما نحن عليه؟

عالم الفكر

من المعروف أن الرواية التاريخية بمفهومها المتواتر، أي تلك التي تستخدم الوقائع التاريخية المعروفة وتبني عليها تخيلها الروائي، قد ظهرت بقوة مع نشوء الرواية العربية في أواخر القرن التاسع عشر، على يد جرجي زيدان في سلسلة رواياته العربية والإسلامية، ثم توالى الروايات التاريخية عند آخرين كثر في أقطار عربية متعددة، غير أن السمة البارزة في الرواية التاريخية حتى منتصف القرن العشرين هي العودة إلى التاريخ العربي والإسلامي، ونادرا ما تناول هؤلاء الروائيون التاريخ العربي الحديث.

ومع نجيب محفوظ في ثلاثيته المشهورة، التي تعد رواية أنسيابية بحق، استمدت القراءات الرواية النقدية للتاريخ الراهن، انطلاقا من المدى الواسع الذي يتيح فهم الرواية التاريخية.

«هل يمكن الملاءمة بين حقيقة الماضي وحرية التخيل؟» (٢٢ ص ٦٠).

صارت الرواية عند كتاب الرواية الانسيابية على وجه الخصوص إلى بحث في التاريخ، فاستخدم الروائيون أدوات المؤرخ والفنان في الوقت نفسه. وهذا واضح في «الثلاثية» و«المصاه» (١٩٦٤) لصديقي إسمايل، و«رباعية تنجي غسان» «الرجل الذي فقد ظله» (١٩٦٢)، حتى نهاية الستينات، ثم برز هذا الاتجاه في السبعينات، ويكاد يكون سائلا في الثمانينات، ضمن مسارين الأول هو مسار الرواية الانسيابية، والثاني هو مسار الرواية النقدية.

في المسار الأول، تشير إلى الرواية التي توجهت جهد الروائي العربي إلى الإحاطة بتاريخه الحديث والمعاصر ونقده، أحيى حماسية «مدن الملح» (١٩٨٤ - ١٩٨٥ - ١٩٨٩) لعبد الرحمن منيف، وموضوعها هو اكتشاف النفط والانتقال إلى العصر النفطى وتأثيراته على الحياة العربية برمتها بما يجعل الرواية بحثا تاريخيا في ثوب رواية، وقد قال عبد الرحمن منيف مؤكدا شغفه التاريخي والروائي معا:

«وبالنسبة لمدن الملح قرأت كما كبيرا، لا لكي استخدمه كوثيقة، وإنما من أجل أن ابعد، وبمسافة كافية، لإعادة صياغة التاريخ بخطوط موازية، وليست كوقائع فعلية حصلت» (٢٧ ص ٣٠٦).

وفي المسار الثاني أشير إلى رواية فاضل الفزاوي «آخر الملائكة» (١٩٩٠)، وفيها قراءة نقدية لتاريخ العراق الحديث من خلال حياة حملة صغيرة في مدن كركوك اسمها «جقور». يقتصر الروائي الوقائع التاريخية منذ الحكم الملكي فالجمهوري حتى مطلع السبعينات للكشف عن جلوس الراهن في أبعاده السياسية والاجتماعية والأخلاقية.

إن هناك عشرات الروايات الانسيابية، والأخرى التي عيّنت بنقد التاريخ، ولكنني اخترت روايتين هما الأحدث، الأولى هي رباعية «مدارات الشرق» (١٩٩٠) لكاتب عني في رواياته كلها بالوضع القومي وبأحداث التاريخ العربي الحديث الكبرى من «بنداح الطوفان» (١٩٧٠) المكرسة لرصد التغيرات الاجتماعية والسياسية في الخمسينات والستينات، إلى «السجن» (١٩٧٢)، وهي تشرح موجع لأكية القمع، إلى «تلع الصيف» (١٩٧٣) المخصصة لمعالجة هزيمة حزيران ١٩٦٧ وأثرها على الحياة العربية، إلى «جوماتي» (١٩٧٧)، و«المسلة» (١٩٨١)، وهما نقد جريء لتأجيج حرب ١٩٧٣. والثانية هي «حديث الصباح والمساء» (١٩٨٧) لسيد الرواية العربية نجيب محفوظ ضمن إطار الرواية النقدية المعنية بقراءة التاريخ.

مدارات الشرق

وإذا كان ثمة من يطلق على «الرواية الجيلية» اسم «الرواية الانسيابية» فإن رواية «مدارات الشرق» تنطلق من

هذه التسميات لتكسب سيات خاصة، هي أقرب إلى الرواية التاريخية، فالرواية تنصدي في عمر التاريخ لقراءة عقد من الزمن من ١٩١٨ إلى ١٩٢٨ تقريباً من حياة سورية بين رحيل الأتراك والاحتلال الفرنسي إلى ما بعد الانتفاضات الفلاحية وبداية انتظام الحياة في سورية في سياق الاحتلال.

تستعيد «مدارات الشرق» في «الأشعة» و«بنات نعش» حياة سورية أو بلاد الشام خلال عقد من التاريخ ١٩١٨ - ١٩٢٨ على وجه التقريب، وتستحضر مع هذا العقد مصائر مجموعات بشرية بوصفها مصائر وطن يتحول في خضم صراعات إثنية ودينية وطبقية، فتظهر جليلة أفكار العصر وأخلاقياته وتركيباته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية.

تبدأ «الأشعة» عام ١٩١٨ بدخول الأمير الحجازي طالبا عرش الشام وقد تعود إلى مطلع القرن عن طريق الانجاعات، ثم تنتهي بخروجه منها عام ١٩٢٠ وقد تمكن الاحتلال الفرنسي من عرش الشام وبلاده العريضة، وتكمل «بنات نعش» الرواية من قلب الوقائع التاريخية المستخدمة، وتتوقف إثر مخود مصاصات الثورات واستيلاء الوضع للاحتلال الفرنسي.

لا يعتمد نبيل سليمان أسرة واحدة، كما هو الحال في كثير من الروايات الانسيابية الجبلية، بل يضع «تخطيطاً» رواية تستند إلى إحاطة نموذجية شاملة بمفاصل التحولات، ويموزها وقواها الفاعلة، وتفاعلهما الوطني، حتى يصير بمقدور الملقني أن يحيط بالعصر وتجلياته وتطوراته من منظور وهي حاد بالمسألة التاريخية وقراءتها نقدياً في رؤية ملحمية شديدة الإدراك للضرورة الاجتماعية والسياسية والإنسانية. غير أن منظور الوحي هذا وهو يركز، كل حين على المآل الفاجع للمصائر القومية والوطنية، فإنه لا يفلت عن الرؤية المعقدة لجذور تكون اللحظة التاريخية المؤسمة المستمرة، فثمة تأكيد ملحمي أن أطروحات النهضة في الحرية العلمنة، والديمقراطية والعلم والعقلانية والمعادلة الاجتماعية وحقوق الإنسان والمشاركة الشعبية مازالت حلماً في الرأسمان، وثمة تأكيد يكتسب راحيته أيضاً على أهمية هذه الجذور التي قادت إلى النظام العربي، أو الأنظمة العربية، في يؤسها وإنكساراتها وهزائنها.

إن موضوع «مدارات الشرق» هو بحث تاريخي في صيغة الرواية، عن جذور الفجوة القومية، وتكونها في نصف القرن العشرين الأول.

تتابع الرواية مسار خمسة من حساكر القشلة الحميدية بدمشق، إبان انهيار المقام التركي العثماني ودخول مرحلة مختلفة هي مسار الشام كلها:

ياسين الحل من الزنقي، إسمايل معلا أبو عاطف من كفر لالا، فياض العقدة من ريف حمص، عزيز اللباد من قبية، وراغب الناصح من الجولان.

ومن هذه الشخصيات، يكون الحديث عن عشرات الشخصيات الأخرى الرئيسية والفرعية وعن باشوات وأغوات وإقطاعيين ونجار ونجار حروب ورجال وفلاحين وحرفيين وصحفيين وضباط وقادة ونساء وأطفال يموتون أو ينجون في طاحونة مخاض مجتمع يتبدل.

وبهذا الإطار، تصبح الشخصيات الخمس مفاتيح لهذا المجتمع الموار بحركته وتغيراته. إذن هي رواية عن تبدل مجتمع، لا لمعرفة كيف تبدل خلال عقد من التاريخ، ولكن لمعرفة كيف أصبحنا الآن في مدارات الشرق للسودة، وفي حلم التغيير الذي لا يزال حلماً.

زمن الرواية انسيابي تاريخي، وفق مفهوم الدوائر المتداخلة، حيث تتراعى المشاهد الروائية وتتداخل ويمكنها هو سورية كلها، وبعض مناطق بلاد الشام الأخرى في لبنان وفلسطين. يتحرك الجميع وتظهر مع حركتهم

حركة التقيد والانتقال مع عنوان الحراك الاجتماعي الهائل في صراعات حادة بين القوى الداخلية والخارجية أساسا وبقية الفئات الأخرى قليلا، وبين القوى الداخلية والخارجية، من أمريكا، لجنة كراين، إلى بريطانيا، إلى فرنسا، إلى الصهيونية التي نشطت في تلك الفترة، وقبلها أيضا.

والحق أن «مدارات الشرق» عرض تاريخي جغرافي يحيط بالريف أساسا، وبالمدينة بفئات المجتمع الريفي والمديني، وفي حالات تطور هذا المجتمع، بقي الريف هناك فضاء الشام كله من أقصاه إلى أقصاه من حوران إلى دمشق إلى الجولان إلى حمص وحماه والساحل وادلب والفرات، بتركيباته العشائرية والاقتصادية الإقطاعية والزراعية والفلاحية والبدوية، وفي المدينة، هناك البرجوازية والبرجوازية الصغيرة الصاعدة والقوى الدينية، والمتقنون، والصناعيون والتجار والعملاء والجواسيس والانكليز والفرنسيون، وتغطي المكان مدن دمشق وحلب وحمص وحماه وحيفا (قليلا).

ترصد الرواية في فصلها الأول من «الأعرسة» تشكل المجتمع الشامي إثر رحيل الأمراء وقيام الحكومة العربية الهاشمية بدمشق. ولعل تتبع شبكة علاقات الباشا شكيم، ممثلا ورمزا للطبقة الحاكمة الجديدة يكشف عن صياغة مجتمع جديد في آتون متغيرات هائلة، ويكشف عن تمثل الشخصية لمحمول الواقع التاريخي في بناء الرواية، فهو وريث الإقطاع المديني، أي الطبقة البرجوازية ذات الامتداد الإقطاعي أو الطبقة البرجوازية المتحالفة مع الإقطاع بتعبيراته الدينية من خلال المصاهرة مع أمير الحج وبتعبيراته الطبقية من خلال ملكية الأرض في الفوعة وريف دمشق، وبتعبيراته التجارية من خلال التجار والمتعهدين والحرفيين في الشاغور والميدان وغيرهما من فعاليات دمشق الاقتصادية وبعلاقاته مع الغرب الأوربي الفرنسي والإنجليزي والأمريكي، والصهيوني، بنشاطه الشامي آنذاك، ويجد المرء تجسيدا لهذا كله في الأحداث والشخصيات، فالباشا شكيم صاهر أمير الحج، وتزوجت أخته لمعة من المستر ييجيت الإنجليزي ومثلما كانت صلاته وطيدة بالتاج العثماني ستكون وطيدة مع من يصوغون صورة التاج الجديد في الشام، من القوى الداخلية الفاعلة، إلى القوى الخارجية الأكثر فعالية.

تجسدت المحلطة في «مدارات الشرق» في تصوير مجتمعنا بكلية بروج موضوعية ترصد القوى الفاعلة في هذا المجتمع من خلال أناس أو أفراد ينهضون بعملية التطور، بيا هم نماذج عن اعتمال للمجتمع بمحركات تغيره، ويركزي هذه الروح الموضوعية، قوميتها أي أن الصراع الملحمي قومي يتلبس أشكالا مختلفة من الصراع، قدرة أو تكاد، في مواجهة قوى مجهولة أو معلومة وغالبا ما يؤول الصراع إلى فجاجع شاملة كما في حالات انهيار المجتمع وانتقاله من حال لحال.

ولاشك أن «مدارات الشرق» تحفل بالروح المأساوية التي يجعلها بناؤها العام من جهة، ويجسدها بشر مناضلون من أجل قيمهم ومبادئهم إلى النهاية أمثال عزيز البلياد وحادي الحسون وإسماعيل معلان ونجوم الصوان... إلخ، وبعد صوغ شخصية عزيز البلياد مثالا للشخصية المناضلة التي تبدأ بالتمرد الفردي البسيط على آل بشارة الذين خدعوه، حين أخذوا الأرض من والده مقابل إعفائه من الخدمة العسكرية ثم لم يوفوا بوعدهم، وحل آل العباس، وهم من طائفته، الذين تخلوا عن قضيتهم إشارا للسلامة مع آل بشارة، فالإقطاع واحد متآلف معها كانت طائفته أو دينه أو مذهبه، والاستبداد الشرقي المنتشر واحد معها تابنت أشكاله وأماكنه في هذه البلاد التي ابتليت بالظلم السائد العنيف أو البسيط وهو ما واجهه عزيز البلياد في رحلته في البلاد، تكونا لروحه وإنصاجا لشخصية المناضل في كيانه وتعززا لإرادة المقاومة في روعه من جهة، ومن جهة أخرى هي رحلة لعرض جذور هذا الاستبداد الشرقي المتمثل في الإقطاع ومثاله في المدن والأرياف،

وهكذا رحل اللباد من «قبة» التي صار أهلها كلهم مرابعين ليت بشارة، إلى اللقاء، مصادفة، بهولو التكلي في القطار في رحلة الشام إلى حصص لقاء حاتم أبو راسين حيث يده تلمس أشكال النضال المشترك المدني الرفي توحيداً لعملية تاريخية ستواجه الانكسارات والشدائد والتلاقي والافتراق، غير أنها مستكون رمزاً وطنياً وقومياً بعد ذلك إلى الاجتياح بالرفقة لاستعراض حصيلة ما جرى، هاهم قد عادوا يلتقون، على الرغم من انتشارهم في أنحاء سورية التي لم تألف الألسنة بعد التلفظ بها، فظلت تؤثر عليها الشام (١٤ ص ١٧٧).

لقد التقوا بفضل عزيز اللباد، هذه الروح النضالية المثابرة، فقد اعتاد أن «يدور في كل أجازة عليهم من عين فيت إلى السزيفي، من كفر حبوس والحان إلى دكان سليم افندي والحرة، من حصص إلى القشلة» (١٤ ص ٢٧٧).

ولا ينسى نبيل سليمان بين الحين والآخر أن يذكر بهذه الروح النضالية المثابرة وقد يكون فيها يذكر الروائي خطاباً أيديولوجياً صارخاً لا يتناسب مع وعي الفلاح البسيط في بداية تكونه ونضجه كما أشار آخرون غير أنه، في لغته لصريح الشخصية، جعلها تجاهر بمثل هذا التناقض العلي.

ومضي رحلة اللباد إلى الزنبلي ليشهد فظائع الاستبداد الإقطاعي العجيب (عقوبة وضع الفلاح على الصاج (١٤ ص ٢٨٧) ثم إلى كفر لالا بحثاً عن إسحاق معل ليشهد فظائع استبداد إقطاعي آخر (إقطاع بيت البراز والشياح) ثم إلى الشام، للتصميم على متابعة ما يشهد وما يقرى عليه فعل. وفي حمة حيث نقل وفاوض إلى قسنتها، بنخرطان في معمة التحولات المتسارعة، ويغوض اللباد فعلاً نضالياً أرقى هو الإسهام، مع الفلاحين المقاتلين، في «قومة» مرجين، دفاها عن شرف الفلاحين.

ينفذ اللباد نجوم الصوان، التي ستغدو رمزاً وطنياً ونضالياً أيضاً، ويقودها لرعاية حاتم أبو راسين في حصص، بعد أن بقيت في المشرقة وقتاً.

ومضي رحلة اللباد إلى تلكلخ وطرابلس، ليشهد فظائع استبداد إقطاعي آخر في سهل عكار (عبود بك الرشدة) ومع اللباد تختم «الأضرعة» رحلتها مع جسيم الشام الباقية الصابرة والمصابرة (١٤ ص ٤٨٤) باستعراض أسئلة الأسماء كلها أو الرموز كلها في وجدان اللباد بالذات، قبل سواء.

لقد تعمق الروائي نبيل سليمان في دراسة البيئة الاجتماعية، ولاسيما مفاصله الرئيسية، وانعطافاته التاريخية الدالة من خلال تمثيلها في البنية الروائية أحداثاً وشخصيات.

تفتتح «بنات نعيش» صراعاتها باللباد أيضاً، متابعة ما شهدته من عبود بك الرشدة حيث تموت هيلانة التي أحياها تعذيباً بالأمياخ تدفع في فرجها وديرها حتى ماتت (١٥ ص ٩) فتنهض إرادة المقاومة إرادة قبية ومرجين لأن «عزيز اللباد ليس حماراً» عزيز اللباد رجل، مثل كل الرجال، بل رجل يزر كل الرجال، وهو يشهر البندقية، على الأقل في لا يمسحه الله حماراً، وهو لا يزال بشراً (١٥ ص ١٠) فيحمل السلاح ويصوبه إلى صدر عبود بك حتى يرقى أرضاً، فيهرب اللباد إلى جسيم استبداد إقطاعي آخر (الأغاشعين التركاني على طريق بللوران) ويعري نمطاً آخر من فظائع الإقطاعيين مع أم عثمان وأولادها وفي هذا المكان بالذات، تتمتع إرادة النضال لدى اللباد وتتعضد، فينلن نفسه مقاتلة الظلم أينما كان (١٥ ص ٢٣٥) لقد نفضج وعيه الطبقي والوطني، مما يسمح بتحوله إلى مناضل بلشفي إثر لقائه بالبلاشفة «وليف كيروز» والأستاذ فخري» بحلب.

وهكذا يشكل عزيز اللباد، في تحوله النضالي، مع إسحاق معل ونجوم الصوان وآخرين، أساس مواجهة من يظلمون ومن يساندون الظلم أو يتهمزون أو يتحزون: المتحكمون بأصنافهم، انطلاقاً من فياض الذي صار خوجة ويساسين الحلو وراغب الناصح اللذين صاراً زماً «هؤلاء المتحكمين، وقد مر اللباد بعدة مواجهات،

عالم الفسيفساء

فياض الذي قتل إثر المواجهة، والخواجة ثابت لاسترداد أخت نجوم، ثم المواجهة الكبرى في المزيغ الأخير من الليلة الأخيرة لحفل الصيد الذي أقامه الأمير دشاش للمتحمكين بالبلاد في عين آدم، وكان الأمير دشاش قد إحدى عينيه وسقط عدد من القتل والعييد والضيوف السوريين والفرنسيين، وفر المهاجون دون أن يخلفوا أثرًا (١٥ ص ٥٧٧).

ويجده الواقعة النضالية في هذا الفصل الأخير من «بنات نوح» تحتتم الرواية صفحاتها على البعيد والمجهول القادم.

يستوقفنا الطول الذي يرتبط بالسرد الدائري والحلبي المفتوح، وعدد صفحات «مدارات الشرق» حتى الآن (٤٨٤ + ٥٧٩) = (١٠٦٣ صفحة بالحرف الناعم).

وهناك دواعٍ للطول، هي الحاجة إلى التعمق في تحليل المرحلة التاريخية والإفصاح في الوصف الأنثروبولوجي والأنثوغرافي والاجتماعي والثقافي وغير ذلك من الملامح التاريخية، مثلًا يحتاج إلى التدقيق في سياء الأشخاص ومايزعم والعناية بتحولاتهم السرية، وغالبيتهم يشيرون بعد ذلك إلى تحولات سيرة اجتماعية، عندما يصبح الشخص مثلًا لطيفة أو فته أو انعطافة.

ومن هؤلاء الأمير دشاش الذي يشل البدو والمشائر، وهو يظهر أميرًا بلويًا في الرقة ثم تشباكه علاقاته ومصالحه بمسرحته إلى الإقطاعيين الآخرين ولتفتلين المدنيين وحل رأسهم الباشا شكيم، حتى أن علاقاته موصولة مع الغرب، الاتكليز والفرنسيين. وفي الخلاصة، فإن شخصية الأمير دشاش من التنازع البشرية المعقدة في الرواية بالقدر الذي تتعقد فيه علاقاته ومصالحه مجموعته.

وهناك الشخصيات الأبط والأفخر في تحولاتهم مثل حمادي الحصون الذي يجسد تحول الفلاح إلى تعبير ديني، وسليم افندي الذي يمثل الطبقة البورجوازية الصاعدة، ولأحظنا في شخصية عزيز البلاد تحول من فلاح إلى مناهيل بلنشي عنيذ. وثمة شخصيات تحول، مخادعة ذاتها، أو تحون طبقتها كما حدث مع راغب الناصح ولياض العقدة وياسين الحلو، وقد اهتم الروائي نبيل سليمان بتحولاتهم في خضم التغيرات العنيفة لمجتمع يتبدل.

أما السرد الدائري، فهو ضرورة بنيائية في الرواية الانسيابية، فليست مثل هذه الرواية مخصصة بالشخص بقدرة ما هي مخصصة بالتعبير عن مجتمعه وتطور مجتمعه.

ولعل استطلاع الحجم المعطى لعزير البلاد يتيح لنا تقليد الأهمية الرمزية الموضوعية لمعانلة هذا الفلاح المناهض وتحولاته بما هي تحولات طبقة.

فبعد أن كان المسافر الخمسة مفتاح لرواية مجتمعه، صار عزيز البلاد شخصية رئيسية ومعرفة أكثر من سواها عن أوضاع طبقتها وتطلعاتها.

لقد عني الروائي بوصف الشخصية، ولاسيما دورها الاجتماعي، ومن هنا المنطلق تحفل فصول عزيز بتفاصيل البيئة أينما حل، ثم تستغرق هذه التفاصيل بوصف أنواع الإقطاع والاستثمار وحيات الفلاحين ونضالهم في ذلك العقد من التاريخ، ولقد ولينا كيف كان عزيز البلاد شاهدا على نماذج إقطاعية متعددة في رحلته من منطقة لأخرى.

وهكذا يقترب السرد من دائرة عزيز ثم يداخلها بدوائر الوصف الاجتماعي والإنساني في البيئات التي حل فيها، إلى أن يعتمد السرد على دوائر شخصيات وموضوعات أخرى، ثم ما يلبث أن يعود السرد إلى عزيز، وهكذا دواليك مع بقية الشخصيات الأخرى.

وهذا يعني أن الحكمة لا تقتصر على فعل شخصية محددة أو على وقائع معينة، فقد ارتبنت الحكمة بتحفيظ تألّفي يميل إلى المادة التاريخية ويمّاوزها في آن معا إلى حوافز بسيطة ومركبة تسعف الفعلية على محاكاة التاريخ ومقارنته من أوسع الأبواب.

ومما يجدر ذكره أن الرواية الانسيابية تستند إلى اتجاهات واقعية أو واقعية نقدية، لأنها تستند إلى قوة الوثيقة وصدق الواقعة في تركيبها الفني، وفي «مدارات الشرق» ثمة واقعية ذات ميل نقدي غالبا وذات ميل رمزي من جهة أخرى.

وقد تجيزت «مدارات الشرق» كرواية واقعية انتقادية، تتحلل بالنظرة التاريخية للأشياء وتصوير البشر في سيرة تطوّرهم، وبالتحليل النفسي الاجتماعي المعمق استنادا إلى وعي التناقضات القائمة والنمذجة، تعميم الأوضاع ومجاورتها في آن معا، وإلى تلمّي الجوهر الاجتماعي للملامح الشخصية، وبالصدق التاريخي الذي يعني بالأحداث كمحصلة لتطور اجتماعي لا النزوع التبسيطي للوقائع عن طريق التركيز على الحدث الدال، وليس المصادفة، وبالحرص على معرفية بناء الرواية ومغزاها الإنساني الرفيع، وثمة شواهد على ذلك كله.

أما الميل الرمزي للواقعية، فيتجلّى في توازي المبنى الواقعي والمبنى الرمزي للرواية ونلمس ذلك في الظواهر التالية:

لـ تمجيس العلاقات وينطبق هذا على غالبية الشخصوس، وأفعالهم، ففي الرمز الأشمل، نلاحظ ذلك في إحصاء حاتم أبو زاسين قبل استشهاده، وفي محاولات انتفاض هشام الساجي أمام المستعرة جانيث في التطلع إلى عهد جديد.

وعلى هذا فإننا لا نستطيع أن نفهم موقف الرواية من المثقفين المتنورين دون إدراج الاستغراق في الجنس كسمة شرقية، ولا اعتقد أن هذه سمة شرقية فقط، على أنه ترميز للانكفاء الذاتي والانشغال بحاجات شخصية عن الشواغل العامة.

وعلى هذا أيضا فإننا لا نستطيع أن نفهم موقف الرواية من المرأة دون ترميز علاقات المرأة بالرجل جنسيا، وكان فعل هذا من قبل الأدباء السرديون (قصة ورواية ومسرحية) الذين كتبوا عن علاقة الشرق بالغرب على سبيل الصلابة بين ذكورة وأنوثة، وكان فعل هذا كذلك الأدباء الرومانسيون الذين جعلوا المرأة رمزا لقضية وطن، أو طبقة أو غير ذلك، وشاع ذلك في الشعر على نطاق واسع وفي الفنون السردية على نطاق أخصيق.

في الإطار الأهم، هناك ترميز لنجوم الصوان على أنها الشام أو قيمة وطنية أسمى تظل مفتوحة على أمل التغلب على الهزائم.

وفي الإطار الضيق، يشير تمايز الموقف من المرأة على أنه موقف يحمل تغييرا طبقيًا أو اجتماعيًا على الدوام، ولا ينبغي الأخذ بتعميمات بعض النقاد حول تنزیه المرأة الريفية وإدانة المرأة المدنية، فنجوم الصوان نفسها فضت بكارتها قبل الزواج وأقامت علاقات جسدية مع عزيز البلاد، وأختها «ترياق» تمارس حياة المدينة في قصر الحواجة ثابت، بل هي ترفض التخلي عن هذا النمط الحياتي، أما خديجة التكل فهي امرأة ريفية قبل أن تكون مدنية وفي الريف تقام علاقات متعددة بين راعب الناصح والنساء على سبيل المثال المهم أن المبنى الرمزي للعلاقة بين الأنوثة والذكورة في «مدارات الشرق» يشير إلى طوابع طبقية واجتماعية، كما في تفسير علاقة سليم أفندي البسة بخديجة التكل أو في تفسير العلاقة الجنسية المخلولة بين عمر التكلي والسنت زهرة.

بـ بداية رمزية ونهاية رمزية، وهو ترميز كوفي لا يتصل بمكان الشام، بل بطموح شرقي شامل أو كوني عن ميلاد القتل مع بدء التاريخ وتجليه المستمر كما هو الحال مع تاريخ الرواية، ففي بداية الرواية نقرأ: «بين

يندي فيلسوف انفلس الحقل الذي قيل إن قاييل قد قتل فيه هابيل، في واحدة من وكنات الجبل المصابر العاري لثملل الحجر الذي هشم به الشقيق رأس شقيقه، ود الدم لو يقدر أن يسبح وأنت الشام من أقصاها إلى أقصاها، تلاقي شمسها على ومن» (١٤ ص ٧) وفي نهايتها تقرأ عن طلب الثأر من القاتل كما تقول الأسطورة: «وإذا بنات نعش مازالت تبكي أعهاا الذي قتل منذ الأزل، وراعه بعد قليل ألا يكون بكاءها كما ألف وهو طفل، كأنها هو بكاء لإخوة عديدين، وكأنها هو بكاء موشك أن يتقطع، ولن يطول إلى الأبد، أو أنه ليس حزناً فقط بل بشارة أيضاً، وكان الغصاء الموشى بالنجوم ورسوم العمران ينادي الألفدة المراجعة كي تندغم بالبعيد والمجهول» (١٥ ص ٥٧٩).

وهناك أيضاً التمثيل الرمزي لغالبية شخوص الرواية، وكنا أشرنا إلى بعض ذلك. ومن للملاحظ، أن تلوينات الواقعة أختت الخطاب الروائي.

تعمكس الرواية فلسفة العصر وأخلاقياته ونظمه الاجتماعية ومأثوراته، فالرواية انسيابية هي سجل حافل لهذا كله، ومعارات الشرق، ثرية بخصائص عصرها وتراثه، في معالجة عيزة لزمان الوقائع وفضاء العلاقات الاجتماعية والإنسانية، ولقد عني الروائي نبيل سليمان بتطور شخوصه في محيطها الاجتماعي والإنساني، وفي زمنها فهناك عناية بأشكال ملكية الأرض واستثمارها وهناك دراسة معمقة للطبيعة الطبقيّة للدولة، ودراسة مفصلة للحراك الاجتماعي من بيئة لأخرى، والهبات والقوميّات الشعبية والفلاحية والحرفية والبرجوازية، ودراسة لا تخلو من نحر تاريخي لتطور الأفكار السياسية في عقد العشرينات ولأسميا تداخل الطبقي والوطني مع الأشكال الأخرى الدينية والطائفية وغير ذلك. وفي هذا الإطار تغني قراءة «معارات الشرق» عن عشرات المصادر التاريخية من مرحلتها.

حديث الصباح والمساء

هي الرواية ما قبل الأخيرة لنجيب محفوظ، إذ لم يكتب بعدها إلا رواية قصيرة هي «قشتمر» (١٩٨٨) ولكنها كانت تصلح أن تكتب كرواية انسيابية لولا إظهار محفوظ للسرد المختزل الذي يعيل إلى أسلوب القص الخبري، فهذه الرواية، على الرغم من اختزالها، أشبه بتقرير إخباري من مصر وتطورها منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى اليوم. وأعتقد أنها من أهم روايات محفوظ تكتيفاً لخبرته الفنية العالية ولوجهة نظره في تاريخ مصر الحديث.

لقد نجح محفوظ في صوغ رواية شديدة الاختزال وشديدة الإيجاء هي سيرة أسرة وسيرة الطبقة المتوسطة وسيرة مصر، فكانت تاملًا مفعياً بالدلالات وشرها بالمعاني والأفكار حول مصير القومية الحديثة في علاقاتها الداخلية (القوى السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية) وفي محيطها العربي، وفي علاقاتها الدولية.

أراد محفوظ أن يجدد الذات القومية على أنها مصر، فوردت إشارات لقضية فلسطين ضمن وقائع الصراع العربي الصهيوني الذي واجهته مصر عسكرياً وسياسياً، بينما لم ترد ذكر القومية العربية أو العلاقات العربية أو حتى الوحدة بين سورية ومصر. ويضاف إلى ذلك أنه سمى الجلد الأول للأسرة باسم «يزيد المصري»، فكانت بداية طبقة وبداية عصر وبداية دولة حديثة تحرك فيها التاريخ الوطني لمصر الحديثة وقوامه العلم والعمل والمبادرة السياسية والإنتاجية. ومن المفارقة أيضاً، أن محفوظ ختم روايته بهذه الشخصية - الجلد الأول - بحيلة فنية هي أنه كتب روايته حسب ورود الشخصيات بالأحرف الأولى من أسماها فالبلدية مع «المصري» والنهاية معه.

وقد زاد من قوة المفارقة، أن الشخصية الأولى في سرد الرواية، هي أحمد محمد إبراهيم الذي مات باكراً فحزنوا عليه كثيراً، ولأسميا خاله قاسم الذي دخل في الدروشة والتصوف، ثم يمضي اكتشاف الذات أكثر مع شخصيات تتوالد وتتمو تمعيراً عن تكون مصر الحديثة.

ضمت الرواية ٦٧ شخصية من الرجال والنساء، قام بتعريفها وتنظيم السرد أو صارف بكل شيء على طريقة القصة التقليدية، غير أن تجديداً في السرد يتبدى في نسيج محفوظ، وهو توزيع المعرفة على شخصيات وأحداث متلاحقاً بالزمن مثمراً جمالية السرد من أبسط مستوياته التي عرفها التراث العربي، كالحبر والسمر والليلة والحديث، وهو مجهود يندرج في تطويع محفوظ لتقنيات السرد المروعة مارسه بقوة في رواياته في الثمانينات، ففي «اليالي ألف ليلة» (١٩٨٢)، حديث قصصي أقرب إلى الاستمرار عن شخصيات، وفي «يوم مقتل الزعيم» (١٩٨٥)، حديث قصصي موجز عن شخصيات، بل إنه راوينا يجعل السرد الروائي عملاً إخبارياً يستند إلى شخصيتين هما: الاختزال لإعلان موقف أو معنى، والتراكم للكشف عن هذا الموقف أو هذا المعنى، فقد يذكر الراوي واقعة على عجل في إخباره عن شخصية، ثم ما يلبث أن يعاود التعليق عليها أو الشرح أثناء إخباره عن شخصيات أخرى. ثم ينتصر محفوظ للتاريخ في فهمه للوقائع والزمن على الرغم من فيض الإخبار وغمرة الدلالات، ونستطيع أن نلمس بعض الصفات الأخرى التي تؤكد النظرة النقدية للتاريخ:

- الحرص على الإشارة لتطور مصر والأحداث العامة الكبرى في حياة كل شخصية، فيتكرر الموقف من ثورة ١٩١٩ وسعد زغلول والنحاس والملكية والثورة وعبد الناصر والسادات والانفتاح وغير ذلك.

- تعني التواريخ الشخصية والعامة في حياة كل شخصية.

- تعني حالات الأبناء والأحفاد جميعاً فينبه التقرير الصحفي أو التقرير السري.

- السارد واحد على الرغم من تعدد الشخصيات التي تروي.

- تكرار المعلومات حول الشخصيات، فتتكفل عبارات التوصيف اللكية اللامحة بالتعريف بالشخصيات حتى أن بعض المعلومات عن بعض الشخصيات يمكننا أن نحلفها دون أن نقر بالنسق الحكائي.

يهدف «حديث الصباح والمساء» إلى هدف جلي هو نقد الواقع من خلال الوعي بالتاريخ، إن وجهة النظر واحدة بعيد فيها الراوي ويستعيد.

ويتنازع هذا النقد رؤية فلسفية عن المطلق (المثال) الضائع في التغير، ورؤية سياسية هي مرثية الوفد والوفديين الدائمة الذين صاروا أولياء الله في هذه الرواية، وتقد مرحلة عبدالناصر والانفتاح. وهي أفكار طالما ردها محفوظ في رواياته وكتبه السردية السابقة وكان قد صرح بمثل هذه الأفكار في كتابه السرد «أمام العرش» (١٩٨٣) حين جعل سعد زغلول ومصطفى النحاس من «الحالدين في قاعة العدل المقلص» (٢٦ ص ١٨٦).

وفي هذه الرواية نسمع مثل العبارات والأوصاف:

- في حديثه عن راضية معاوية القليوبي:

«وقد شاهدت ثورة ١٩١٩ من مشرقة بيتها العتيق، وسجلت في قاموسها الحالد والياً جديداً اسمه سعد زغلول» (٢٥ ص ٩٤).

- أو «وسمعت بولي آخر اسمه مصطفى النحاس، وأخيراً آخر الأولياء الذين عاصرتهم جمال عبدالناصر الذي رفع أحفاداً لها حتى السماء وتخفض أعزة منهم إلى الحضيض أو السجن، فراوحت بين الدعاء له والدعاء عليه» (٢٥ ص ٩٥).

- في حديثه عن شاذلي محمد إبراهيم:

«فلم يقع تحت سحر الوفدة» (٢٥ ص ١١٨)

- في حديثه عن عامر عمرو عزيز:

عالم الفكر

«ولما قامت ثورة ١٩١٩ دخل معبدها مع أسرته ، واشترك في المظاهرات ، من قلبه الصباي عيسا سعد (٢٥ ص ١٤١)

.. أو «تجنب تكدير الصفو بالدفاع عن وفديته الكامنة فطواها في صدره» (٢٥ ص ١٤٢)
.. في حديثه عن عقل حمادة القناوي:

«انتبه إلى الوفد في عصر هبوطه ، وكره انفلاق الماركسيين واحقر تهرج مصر الفتاة ، ولما قامت ثورة يوليو نفر منها رغم عدم مساسها له لشعوره بعداوتها لطيفة للملاك التي ينتسب في النهاية إليها» أو «ولم يعاوده تنفسه الطبيعي إلا في عهد السادات . ووجد في الانفتاح فرصة لأعمال كثيرة تشبه الوسواس والحواجس» (٢٥ ص ١٦٤)

.. في حديثه عن فاروق حسين قايل:

«وكان فاروق من القلة التي آمنت بسياسة السادات فبما عدا الانفتاح غير المتضبط الذي فتح أبوابه باندفاع جر على البلد ويلات اقتصادية لا يستهان بها . ولم يكن ضمن القطاع الذي سر لمصره ، وقال مرة لحاله عامر:

.. لقد ولي السادات نيابة عن عبدالناصر ثم قتل كذلك نيابة عنه! وما يذكر له كطبيب معدود ومقصود أنه لم يتهاون في جانب المبادئ فلم تجاوز تسعيرة أسعاره حدود المعقول أبدا . . (٢٥ ص ١٧٣ - ١٧٤)
.. في حديثه عن فايد عامر عمرو:

«وترقى فايد في درجاته المعهودة حتى درجة المستشار . ولم يتغير موقفه من الثورة وزعيمها ، حتى عمة ٥ يونيو لم تغيره وإن مررت قلبه غمزا . أما السادات فقد أيداه في حربه وفتح صفحة الديمقراطية من جديد ، وشك كثيرا في خطوة السلام ، ثم لمعه بسبب الانفتاح والنكسة الديمقراطية ، ومع أنه لم يوافق على الاعتقال إلا أنه لم يجرئ عليه واعتقد أنه نال ما يستحقه تماما . ولم تجنب فايد سوى بنت وحيدة ، وقد تخصصت في الكيمياء ، ودعتها عفت باسم أمها في بلدة» (٢٥ ص ١٧٥)

.. في حديثه عن قدرى عامر عمرو:

«ومند أوتبطت الثورة بالكتلة الشرقية مال إليها ومضى يرى في خطاها ما لم يكن يراه من قبل . ولعل ذلك مما هون عليه بعض الشيء مصاب الوطن في ٥ يونيو باعتباره كان مدخلا حاسما لترسيخ الفؤاد السوفيتي في مصر ومقربا إلى الثورة الشاملة حين تنضج أسبابها . ولعل ذلك ما جعله يستقبل نصر ٦ أكتوبر بسخط لم يستطع أن يفيقه ، وبذله أقصى ما عنده من منطق ومعلومات ليفرغه من مضمونه أو تصديره في صورة التمثيلية المفتعلة ، وقال لنفسه:

.. انتصار اليونان يعني انتصار الرجعية!

ومن أجل ذلك ناصب السادات العداة منذ تجهل للعين خطه السياسي وأضمر له الكره حيا وقتيلا ، وزعم إقبال الثراء عليه بغير حساب في عصر انفتاحه . وقد اعتقل في طوفان سبتمبر ١٩٨١ ، وأفرج عنه مع الجميع ليواصل عمله الناجح وآماله الحبيسة ، وكان ذلك قبل وفاة أبيه بأيام» (٢٥ ص ١٨٦ - ١٨٧)

.. في حديثه عن ماهر محمود عطا المراكبي:

«ويحكم الصلات الشخصية ويتأثر بشقيقه عبده انتظم في سلك الضباط الأحرار مركزا إلى صراطف سطحية وغير مؤمن إيمانا جليا بما يقال عن آلام الشعب وصراع الطبقات . ولما قامت الثورة وجد نفسه من المقربين ، وذهب دون حياء إلى منزلة لم يستطع أن يبلغها بخطواته الدراسية المتعثرة . ولم يكن مقتنا بقاتون الإصلاح الزراعي رغم أنه لم يطبق في أسرته إلا على ابن عمه عدنان ولكن مجال الطموح انتفح أمامه إلى الأفق

غير محدودة . واستأجر شقة في الزمالك لفرامياته ، وعلا نجمه فعين في الحرس الخاص للرئيس . وظل في مكانه بعد النكسة وحتى وفاة عبد الناصر . وأحيل إلى المعاش بعد ذلك بقليل ففتخّر لشقة الزمالك ، وطيلة ذلك المعمر لم يكن الزواج يخطر على باله قط . ولما هلت طلوع الانفتاح أقنعه بعض الأصحاب بالعمل في الاستيراد فباع أرضه وانهمك في عمله الجديد وأقرى من وراثته إثراء عظيماً (٢٥ ص ١٩٤ - ١٩٥)

ليست «حديث الصباح والمساء» رواية تحليل نفسي أو تيار وعي أو أسلية جديدة للتنامي الفعلي أو تولي الحوافز، بل هي سرد تقليدي لأغراض متعددة تسعى لإعلان الخلاصات التالية، من خلال عرض حي لمقطع تاريخي طويل من حياة مصر: الاعتزاز بالعروبة والإسلام وإعلاء شأن الحكمة والقيم الحضارية الحديثة الأخرى والإيمان بمصر سيلاً لتمكين الذات الوطنية من مستقبلها .

وعلى الرغم من أن «حديث الصباح والمساء» رواية شخصيات، وقد سمي المقطع أو الجزء منها بأسماء هذه الشخصيات، فليست هناك دراسة للشخصيات أو تعمق لها، عدا إشارات لما يؤثر في انعطافات حياتها، أو مكانتها في مجرى التاريخ العام للأمة والطبقة ومصر ذاتها .

٣ - نقد الآخر

على الرغم من صعوبة الفصل بين وعي الذات ووعي الآخر، فإن الدارس يطمئن إلى نتيجة تؤيدها كثرة الشواهد الدالة مثلاً تؤكد دراسات وأبحاث سابقة، والنتيجة هي أن الرواية العربية قطعت شوطاً كبيراً في وعي الآخر من «رحلة الشيخ حلم الدين» لعلي مبارك وحديث عيسى بن هشام لمحمد الموليحي إلى عشرات الروايات التي كتبت في السبعينات والثمانينات تقصياً لوضع الآخر في وعي الروائيين العرب .

وغني عن القول، إن صورة الغرب في الرواية والقصة قد عولجت باتساع، كموضوعات وأفكار وعلاقة سياسية واجتماعية واقتصادية، فقد عني باحثون كثر بالتجليات الروائية والقصصية لعلاقة الشرق العربي بالغرب الأوربي وأبرزهم جورج طراينشي «شرق وغرب» (١٩٧٧)، ومحمد كامل الخطيب (المغامرة المعقدة) (١٩٧٦) ونبيل سليمان «وعي الذات والعالم» (١٩٨٥) ومن اللافت للنظر إن الأولين قد نظرا إلى علاقة الغرب بالشرق من خلال تجنيس العلاقات الحضارية، بينما وسع نبيل سليمان إطار العلاقة لتشمل صورة البطل المناضل المثقف المهزوم في وطنه أو المنفي عنه نحو رؤية تاريخية وواقعية حادة لمصائر العلاقة بين الشرق والغرب .

إن كتاب نبيل سليمان «وعي الذات والعالم» دراسات في الرواية العربية» (١٩٨٥) يمثل مكانة هامة في بحث قضية وعي الآخر في روايات العقد السابق على صدور كتابه، ولا سبياً تصنف أنواع الآخر ومنه الآخر الإسرائيلي بعد أن كان مقتصرأ في الدراسات السابقة على الآخر الغربي ومنه اللقاء في الوطن بعد أن كان يتجه الاهتمام باللقاء بالآخر على أرض الآخر، فرنساً، بريطانيا، ألمانيا، . . الخ .

وتشخيص ظواهر جديدة في عمليات وعي الآخر، مثل الانكفاء والتدميرية حيث تمسيد الهزائم العربية، ومثل النسوية ووعي الذات والعالم، فقد كان الكاتب الذكر هو الذي يحنس العلاقات الحضارية بين العرب والغرب، فانتقل ذلك إلى الكتابة الأنثى التي قدمت نساء عربيات يقمن العلاقات مع رجال غربيين .

لقد انتهى زمن الذكوري العربي، وتغيرت العلاقة كلياً على مستوى الواقع والرواية وربما كانت دراسة روتراود فيلاندت «صورة الأوربيين في أدب المسرح والقصة العربية» (١٩٨٠) أقدر على تلمس التطورات في هذا الموضوع الحساس، فقد اختارت الباحثة عدداً كبيراً من الروايات والقصص القصيرة والمسرحيات التي نشرت في مصر وسورية ولبنان منذ حوالي سنة ١٩٦٠ حتى عام ١٩٨٠، وقد خضع اختيار النصوص إلى تعبيرها عن الاتجاهات الفكرية السائدة زمن تأليفها، وأنها كانت - على وجه الاحتمال - مؤثرة على الرأي العام، فكان

عالم الفكر

الموقف من الغرب، موقفاً من الذات باستمرار، وقد يجبركم هذا الموقف على اليوم طبيعة العلاقات السياسية بين العرب والغرب، فتأثرت العلاقة بالغرب إلى وقت قريب بالاستعمار: من صدمة الغرب إلى التباين في تقليده إلى الخلاف الفكري في قبوله إلى تكون موقف إرضائي، يرضي الذات، غالب على فهم الآخر، وهو في حد ذاته تسويقي استكائي يقلل من ملاحظة الاستعمار الأوروبي، وجوهر هذا الموقف هو التصالح مع النظرية القائلة بإمادية الغرب وروحانية الشرق، وهي النظرية التي انبثقت في إهابها الولع بتجنيس العلاقات الحضارية رداً على المواقفة المنصفة من جهة، ومحاولات تحقيق الهوية من جهة أخرى. وهكذا راجت ظاهرة في النصوص الأدبية حتى مطلع السبعينات، «يتبدى منها إلى أي حد تزعزعت ثقة العرب بأنفسهم لرجحان كفة الأوروبيين المتغربين، وهي أن المؤلفين العرب استخدموا في عشرات القصص والمسرحيات نموذجاً خاصاً من الشخصيات الأوربية ليس له إلا وظيفة أساسية واحدة هي تأكيد التفوق العربي على الأوروبيين من الناحية الحضارية والأخلاقية. ولكن منذ خمس عشرة سنة تقريباً قل استخدام هذا النموذج من الشخصيات الأوربية في الأدب العربي، وكذلك قل ميل المؤلفين العرب إلى إبداء آراء غير مشرفة بشأن الأوروبيين بوجه عام، وذلك يمكن أن يعتبر دليلاً على أن الآثار التي تركها الاستعمار الأوربي في الفكر العربي أخطت في التفاضل بشكل ملحوظ» (٢١ ص ٦٥٢).

وهذا ما جعل الباحثة تنهي بحثها بكلمة ذات دلالة تعيد العلاقة بالغرب إلى جذرها القديم الذي ينبغي اقتلاعه: «وإذا أراد الأوروبيون جدياً أن يضعوا أساساً سليماً للتغاضى مع العرب في المستقبل، فعليهم أن يكفوا نهائياً عن التكبر السياسي والاستعلاء الثقافي، وكلاهما كانا فيما مضى ركيزة الاستعمار المقيت» (٢١ ص ٦٥٢). إن هناك عشرات الروايات العربية المكتوبة خلال عقد الثمانينات وحده التي تصور الآخر الذي لا يرى من الغرب إلا السبيل للمضي الذاتي. وقد اختارت لذلك روايتين من روايات الحساسية الجديدة وما كتبتة نساء، واحدة من تونس هي «مراتي» (١٩٨٥) لعروسة النالوتي، وثانية من مسورية هي «من يجرى على الشوق» (١٩٨٩). وسندج في الروايتين تعبيراً متقارباً لوعي الآخر في الفكر العربي الراهن، فالآخر هو مكان أول للحرية ومصدر للتغيير. إنه يجتفض المناضلين من محترفي الثورة ومدافعي حقوق الإنسان، بينما العرب في واد آخر يمانون ويكابدون في تطوير واقعهم. وخلال ذلك كله، يظل الواقع العربي عصباً على الوعي به وتاريخه، ويظل الآخر مرآة مغشاة موضوعة خلف الظهر.

مراتي

«مراتي» هي الرواية الأولى لعروسة النالوتي بعد أحوال قصصية متعددة، و«مراتي» كلمة توحى بالطرافة والغربة، وتشير حسب الدلالة المعجمية إلى «ما لم يسم فاعله إذا لم يقدر على القراءة كأنه أظن عليه كما يرتج الباب» فالزجاج هو «الباب المغلق وعليه باب صغير». و«مراتي» جمع مصدر ميمي يفيد ما استغل على الوعي حسب دلالة رواية النالوتي، أو هكذا ربما، ولعلنا ننقص شمولية الدلالة خلال بحث الرواية عن معناها وتاريخيتها.

تضاف «مراتي» إلى أكوام النثر القصصي الذي يستعيد العلاقة بالغرب من أوسع باب، ثم تقطع شوطاً كبيراً في استيعاب مرحلتها وخصائصها الفنية، إذ غتماز بمعالجة خطوة لاحقة في موضوعها، وتوغل في تحديث أدواتها الروائية على نحو ملحوظ في تجربة الرواية العربية في تونس.

تدور «مراتي» حول ذاكرة مشوهة أو ذاكرة مشوشة في ظل استمرار الماضي والمعجز عن الضاعلة. تبحث الذاكرة في حناياها وفي طفولتها وفي زمنها، ولكن الجواب في الماضي والأشياء المستحيلة.

تحدث الرواية عن «المختار جمعية» السياسي التونسي الهائم في باريس بأحثا عن خلاص روحه وحرية وطنه حيث يجفّض مع آخرين في مستنقع السياسة المحرمة دون جدوى، ويرتبط ارتباطا وثيقا برجل هو «المهدي» وأمرأة هي «جودة منصور» وطيف رجل آخر هو «يوسف شعبان» وخيالات أشخاص ووقائع من طفولة منهوية مثل الأم والأب والشيخ والصدّيق وصديقة فرنسية والجلدة وقصص منقطعة على طريقة النزوعات الخلدائية في القصص كالتعبيرية والرمزية والسوريالية.

وكان الشخصيات يتحركون على أرض تونس، وبين أهلها، لأن باريس هنا ليست أكثر من زعراف أو ديكور أو زينة.

وخلال الإشارة إلى العداء للعرب أو مواجهة العنصرية ضد العرب، لا يجد المرء ما يؤكد الطابع المختلف، إن الشواغل الأساسية للشخصيات تلتصق فيها يلي:

١- النضال السياسي، وهو غير واضح الاتجاه أو محدد المرامي: «إن البلاد تحلم به وتنتظر الفتح على يديه» (٢٨ ص ٣١).

ولزيد من التفصيل، نورد هذا الشاهد:

«لم يفت المختار أن المهدي كان يلومه ويستدرجه للاعتراف بلذنب لكنه أصر على الصمت فتدارك المهدي أمره وواصل... لا بأس، لقد أنقذنا البارحة تحرير المنشور، لا أعتقد أنك تعترض على ما جاء فيه، طبعاً، اللهجة كانت شيئاً ما حماسية، وأنت تدرك أن طبيعة الأحداث في الوضع الراهن تتطلب ذلك... إن الجمهور الذي سيحضر اليوم لا يهتم للتفاصيل... لكن مواقفنا هي نتيجة تحاليلنا وهي واضحة... ولا أخالهم يخالفوننا فيها، إلا ما تعرفهم طبعاً... فهم سيحاولون الانقضاض على الفرصة لكسب أنصار جدد لهم على كل سبيل من تكون الغلبة (٢٨ ص ٢٧).

ونورد هذا الشاهد أيضاً:

وقالت تلمثته وترجع إليه بعضاً من غرائمه السابقة:

«إن تفتنا بك لا نجد، وإننا الظرف الراهن هو الذي أربكتنا جميعاً فلست وحدك من هزه ما يحدث في البلاد. وهي أول مرة نواجه فيها أنفسنا. لذلك أطالبك بأن لا تكون عاطفياً وأن تهتم بالكلمة التي ستلقها ولا تحجب الجميع... وأنا واثقة أنك دائماً تقنع وتحسم في المواقف الحرجة» (٢٨ ص ٣٣).

من الواضح أننا لا نعرف طبيعة النضال السياسي وأطرافه. ثمة «نصف» تذكر الجماعة والبلاد والنضال والتغيير والظرف الراهن والموقف الدقيق والمنشود والخائن والمنحرف، والمتواطئ، ولكنها جميعاً لا تدخل في علاقة أو تركيب ينفع في جلاء قصد أو بيان معنى.

٢- الحب والجنس، فالرجل مولع بجودة منصور وغالباً ما تروي جودة صورا من قصة الحب التي تحوّلها الكلمات إلى طرفة وغرابة شأن الرواية برمتها.

وهي توجز العلاقة على النحو التالي:

«إننا نجبه لوحشيتيه مع نفسه ومعها، ونجبه لأننا لا يسألنا وكلاهما يجد وحده الجواب» (٢٨ ص ١٥)

فولعل المرأى امرأة تزيل عن وجهك التجاعيد والشحوب والانخطاف لتعيده إليك منتطقاً بتوهج حياة ويقطر جمالاً (٢٨ ص ٦٨).

ثم تلمح الرواية فعل الحب أو الجنس مولدة (٢٨ ص ١٥ و ٦٦) على سبيل المثال على أن تجربة الحب برمتها تصير إلى مدار لفظي تتضاد معه الفعلية والقصيدة.

عالم الفكر

٣- فقد الوضعية العربية التي لا تنجب إلا المجاورة والاشتغال بالماضي والأحراف والمؤسسات مثل فقدان النظام (٢٨ ص ٦-٧) والعراك المتواصل (٢٨ ص ١١-١٢) والانقسام بين الرفاق (٢٨ ص ١٨) وسيادة المروث (٢٨ ص ٢٤-٢٥) والموقف السلبي من المرأة (٢٨ ص ٧٠) وتحلف التريبة (٢٨ ص ٧١-٧٢).
والنتيجة هي:

وقريبا، نجف الحفصة بسبب ما يتفونونه من سموم، وقريبا، يخرج الأطفال ملقحين ضد النقاوة، ومهيئين لاستيعاب العفن. لقد تقلصت الطفولة إلى حد التلاشي وانتهى الأمر (٢٨ ص ٧٢).

ثم تصوير الشواغل الذاتية وهي تمتثل في هواجس مكثولة لا سبيل إلى تحقيقها وكأنه العجز عن وهي الذات في استغراق الرؤيا. إنه يوح الإنسان في مركز الآخر، «واصل نوحك وعويلك على هذا الحراب والخراب المنتشر على طول المدى» (٢٨ ص ٢٠).

وكنا شارف ألفا أطبق عليه من جديد كما يرتج الباب: «أعرف، أعرف». الموقف دقيق جدا إلى درجة أني لم أجد أمسكه لدفته وليس الموقف فقط هو الذي أمسكه. بل نفسي ذاتها» (٢٨ ص ٣٣).

والنتيجة الثانية هي: لعلمها تلك الخيالات نفسها وجدت في مستقر لها. للخراب الذي يند في يوم بعد يوم (٢٨ ص ٣٩) وعمل الرزم من أحكام استغراق الرؤيا فلن الرواية تنتهي، أو تكاد بفسلكة متضائلة: «لا وقت لكي ننام الآن، فالنهار على وشك الطلوع» (٢٨ ص ٧٧) وهكذا فقد عاد المختار عنها في الرسالة ونسي أن يودعها البريد: «لم أجد احتمل الجدران والسقوف، لم أجد احتمل الأستار والأقفال. أمني أن امتد في الفضاء الواسع.

لا يجدي جدار ولا يغطي سقف.» (٢٨ ص ٨٠-٨١).

توجز «مراتيج» أوهام الأديب العربي حول التفكير الروائي الذي يتقطع عن تقاليده ولا يخرط في مسماه، وهذا واضح في الأمياب التالية:

«التداخل في لغة القص، إذ يلتبس الراوي وتضيق مسافة النظر بين القائل والفاعل والموضوع ومستويات القص.

«الامتسلا لعقدة التهاهي، حيث بروز الأنا الفردية والاختفاء المبالغ بها، حتى ان الكاتبة ابتعدت هامة أو غير هامة عن اندغام الأنا الفردية بالأنا القومية، على الرغم من الفرص الواسعة. التي يتجها مجال الرواية وموضوعها وأسيما الصلة بالغرب «الموقف المنصري من العرب».

ولإرادة النضال الوطني لتغيير واقع البلاد بل إن الكاتبة أثرت أن تتجاوز عن مجال الرواية وموضوعها لتتجاوز هواجس وخيالات الماضي والحاضر في تجربة لفظية تقتصر إلى الفعلية والحد المناصب من الصراع التاريخي والاجتماعي.

٣- الواقع غير المسوخ بتجديد الأدوات الروائية إلى حد التجريب المخل بالمعالجة وخصوصا اتهام الدلالة وتطويع المعنى في مراغة ضمير الراوي وغلبة الشعرية والتراكم اللفظي. أما موقع «مراتيج» في سياق العلاقة بالغرب فهي تمتد حكاية تجنيس الثقافة، أوتجنيس الحضاري القديم المستمر في الرواية العربية.

ليبدو الغرب مكانا لا امتياز له ولا فضل حتى ان الموقف المنصري يواجه بالدم «مخفق المختار نادا فرنسيا استغزه وبواجه برغبة الخروج من المكان وعدم العودة إليه» (٢٨ ص ٥٠-٥١) وقد كان يوسع التلوي أن تفك «راتاج» بعض المواقف، وأن تبرز على نحو أدق وأشمل وأوضح وأقدر في المعالجة وأسباب رؤاها وتفكيرها وتطلعاتها فيها رأت أو ترى، لأن الحقيقة، ولأن الصدق ولأن استيفاء القصد في متناول الوعي دائما، وهذا هو أقرب شروط الفن، وأكثرها تحقفا للذات والمهوية معا.

من يجرى على الشوق

تتابع حميدة نعيم في روايتها «من يجرى على الشوق» ما بدأت في روايتها الأولى «الوطن في العيين» (١٩٧٩) نقل العرب قديماً، إلى مكان «الأخر» وهو باريس دائماً، وإن عاش أبطالها في مدن أوروبية أو عربية أخرى، والرواية في الروايتين صحفية تحاكم الذات العربية من منظورها الشخصي الذي يتمركز حول «الأنا» الأثنوية المغالية في تمجيد الذات الفردية إلى حد المرض، غير أننا مستوقف عند «من يجرى على الشوق» مادامت أقرب لأن تكون طبعة منقحة، أكثر إقناعاً، وأكثر جرأة في معالجة الواقع العربي - في اتصاله بالآخر، الغرب.

من باريس، ومن خلال عين نادية محمد الإبراهيمي اللبنانية الجنوبية نتعرف إلى ما تريد الرواية أن نعرفه، ولا تنفع هنا صلة السرد التقليدي بضمير الغائب العارف الذي يتداخل مع ضمير نادية المتكلم، فقد ولفت الرواية هذين الضميرين لرواية ما حدث وما يحدث وفق أوهام هذه الصحفية التي تتحول إلى مركز الاهتمام بين زملائها الثوار والمناضلين والمهاجرين أو المنفيين في فنادق باريس ومقاهيها وغرفها المضادة أو المعتمدة.

ليس هناك فصول أو أبواب، ثمة سرد طويل يسمى للإحاطة بقصة نادية والآخرين، ومن خلالها نتجرب الرواية على نقد الممارسة السياسية العربية، وتكشف عن مفارقة الآخر: الغرب الذي يغزو الوطن، والغرب الذي هو واحة حرية هؤلاء المنفيين والمهاجرين والمناضلين الذين يحملون بتغيير وطنهم.

منذ الصفحات الأولى تتداخل المفارقة: استقبال ثلة الأصدقاء محمد الذي استطاع أن يهرب من السجن والدكتور في مقهى «الكولوني دويلي»، وتوكيد الغربة في الوطن حيث الغرب الغازي بالثقافة المخربة والحرب الأهلية:

«الغربة في الوطن... المشاء المفتوح للجنون والحرية، والغرب القادم من زمن آخر، الغرب الذي رحل غارياً وعاد غارياً متشعاً بالكتب والأغاني وأنشيد آخر الليل... ثم الحرب... الحرب... الحرب الأهلية التي لم تبق ولم تدر» (٣٠ ص٧)

ثم يبدأ عرض جوانب من قصص ثلة الأصدقاء:

- محمد: المناضل الذي نجا بجلده من القمع والموت.

- فاضل محمد السالم: الثائر الفلسطيني الذي يعذب من قبل محقق يهودي عراقي ثم يطرد من أكثر العواصم العربية.

- الأخضر ولد السالك ولديوه: الثائر الموريتاني المحترف في أرض العرب منتقلاً في رحاب حركات التحرير والاستقلال في المغرب والجزائر ومصر ودمشق وحيان ثم الاستقرار النهائي في باريس إثر أحداث عام ١٩٧٠.

- عبدالرحمن: البعثي السعودي المأخوذ من السجن الذي اختلف مع قيادة حربه ثم لجأ إلى باريس.

- عمر محمد سادات: عضو اللجنة المركزية لجبهة تحرير الصحراء الذي يحظى بحب نادية الإبراهيمي، فتلتحق به إلى الصحراء، وهناك ترفض هذه الحرب العربية... العربية.

يتكون النسق السردى من حوارات بسيطة تعتمد التركيب الواقعي، صوته السارد وفسحة بناء الشخصية ما يظهر من صوتها، وهو صوت شاحب خافت يغطي ويعلو عليه صوت السارد، والحاسم في الصوتين أمران: أولهما خطاب متضاح يعلن فيه الأصدقاء ثورتهم وعزمهم الخائب المستمر على التغيير في وطنهم.

وثانيهما وصف متدنر حيناً ومتفاخر حيناً آخر بحياة الأصدقاء في مناهم أو مغتربهم، القسري أو الإزادي، ويغطي الأمرين معاً وهم متضخم حول فرادة المرأة النادرة نادية الإبراهيمي، قلل بعد ذلك من القيمة الفكرية والفنية للرواية. فتاجنا الرواية بين صفحة وأخرى بولع تمجيد نادية كما في هذه العبارات:

عالم الفكر

«لكن نادبة كيا تبدو لهم جميعاً مستعصية على الاختراق... لقد حصنت نفسها بشكل جيد أو حصتها الحرب، أصبحت عالماً شاسعاً من التناقض والحب والحنان والجنون فكيف يمكن لرجل واحد أن يحيط بهذا العالم؟» (على لسان قاضل ص ٣٠ ص ٢٥-٢٦).

«لا بد لي أن أقول لك اليوم: إن أمة لا يملك رجالها ونسائها أجسادهم سوف تظل أمة دون مستقبل... نحن نناقش كل يوم تقريباً في مقهى «كلوزدي دوليلي» مصيركم واعتقد أن هذا المصير لن تقرره إلا امرأة واحدة، تسمى نادبة، تعيش بيتنا وتحلم بالعودة إلى بيروت» (على لسان الأخضر ص ٣٠ ص ٥١).

«أما نادبة فلا يمكن تعريضها... يمكن انتظارها، والبكاء على صدرها، والغضب منها ومعها، الرحيل في ظل شعرها إلى آخر العالم لكن من الصعب امتلاكها» (على لسان الأخضر ص ٣٠ ص ٥٩).

«يقرب وجه نادبة من عينيه... الوجه الذي كان له ضوء الصباح في جسده... لقد أحبها بصمت وهذو، وعندما قال لها ذلك قبل رحيله فضلت أن يجرحاً أصبعيها كيف ما اتفق ويتأخى... قالت له بين الجند والهلل: «دعك من الحب يا محمد. أنا لا أصلح لذلك» وكانت نادبة قريبة منهم جميعاً... بعيدة عنهم جميعاً جميعية وصديقة... لكنها تبدو متدورة لعالم آخر. وربما لرجل آخر، لا أحد يستطيع أن ينفي أو يؤكد ذلك» (على لسان الراوي ص ٣٠ ص ٦٥).

«أصبح عبدالرحمن يعيش ترف رجل متقاعد قبل السن القانونية... كل ما يستطيع فعله هو اجتراح الماضي في زاوية مقهى «كلوزدي دوليلي» والحلم بأمرأة كنادبة» (على لسان الراوي ص ٣٠ ص ٩٥).

«يدرك أنه أصابع أشياء كثيرة... بدت له الحياة مملّة كالملط بل ماء... والحرب بلا صراخ وقتل... يشعل النور في الغرفة ويقفز من سريره... يتأمل وجهه في المرآة... يتأمله جيداً، فتجتاحه الرغبة في أن يحلم المرأة لينتجنب رؤية الزميمة في عينيه، لكنه يرفع كتفيه وكأنه يمضي تحت غيوم مرفوعة في ساء بلدة كالأشعة على رؤوس الحراب... يدرك أنه يقف اليوم وحيداً أمام العالم ليشق طريقه بعيداً عن الرفاق والحرب، أحس أن شهوته لحبيبة بعيدة تتأيل في داخله كالنخيل... تتمرجح كالبحر... تمنى أن يرى نادبة في تلك اللحظة... تمنى أن يمانقها ويقول لها: «لم نهزم بعد أيها الجميلة، لم نهزم بعد، فانتظري أن تطلّ الربايات من مكان ما... تمنى أن يذهب إليها الآن فيحكى كل شيء وليته العالم بعد ذلك» (على لسان السارد ص ٣٠ ص ١٠٦).

«كانت تعرف... وكان عبدالرحمن يعرف كيا يعرف الجميع أن نادبة لا تقصد بصفتها أنثى... بل لم يعد هذا الوجود الأنثوي المجرد يؤثر في أذهانهم تلك الشهوات الساذجة إلى جسد امرأة... العلاقة معها شيء آخر... دخول في عالم من الرؤى... والقدر... والجنون... والحلم... حاول أن يقول شيئاً فتلعثم وهي تنظر إليه بتركيز خارق... مرت ثوان قبل أن يجد نفسه غارقاً في نحيب حادّ تتطاير منه الكلمات بدون هدف» (على لسان الراوي ص ٣٠ ص ١٠٩).

«... ويضيء وجه عمر في ذلك الليل الذي تعبته نادبة تنظر إلى رفاقها... لا تسمع ما يقولون... ربما كانوا يناقشون معاً أمرها... ربما... لا أحد يدري... ولا حتى هي لكنها اليوم... في هذه اللحظة... حتى تلك الثانية أصبحت نادبة تشك بالانس جميعاً... بكل إنسان عرفته... أصبحت تشك حتى بمحمد وفاضل وعبدالرحمن والأخضر... من يدري إذا كان كل واحد منهم لن يسقط غداً بطريقة ما؟» (على لسان الراوي ص ٣٠ ص ١٤١).

(بعد ذلك كانا محروصان في الفندق وأمام الصحافيين والزبائن والقدم والغرياء على إخفاء سعادتهما... جريان بجبهها بعيداً عن الجميع... واكتشفت نادبة في عمر عاشقاً مجنوناً... واكتشف في جسدها بصرًا من الحب).

قال لها يوم التقاها في باريس بعد شهر من اللقاء الأول «كان جسدك صحراء تنسج لشمس لا تغيب . . . أرض لم تستسلم للريح الباردة».

وخلال أيام في الجزائر، أعاد اكتشاف العالم معاً . . . كان يردد على مسامعها عندما تغرق في الحديث عن بيروت «أبنا الشرق الآتي إليها بانكساراته وهزائمه، سوف تعيدبن اكتشاف هويتك الحقيقية». ويردد أحياناً وهو يضحك مانحاً دأنت طفلة مفردة الوعي بلانها . . . مفردة البحث عن ذاتها (عل لسان الراوي ص ٣٠ ص ١٥١) . . . «وحدثتها (يقصد عمر) فيها بعد عن ذلك فضحكك كثيراً وقالت لك: كنت أسكن دمك قبل أن تدري».

(عل لسان الراوي ص ٣٠ ص ٢١٥).

«أحسن أن لا حول ولا قوة . . . أحسن أن رحيلها يدمره كما لم تدمره الحرب. كان يدرك جيداً أن بإمكانه أن يقود قبيلة، ويحارب ويتصهر، وينهزم ويسمى بطلاً لكنه أصغر من أن يطلب إليها البقاء. آخر نظرة ألقتها عليه، نظرة يمتزج فيها الجنون بالدمع . . . نظرة مليئة بالحنين . . . نظرة لا يدرك كيف يفسرها.

أحنى رأسه بينما ظلت الطائفة تعمل على أرض المطار. . . ترسل أصواتاً حادة كتحبيب النساء . . . وشابت نادية . . . ابتلعها الغياب الكبير الذي بدأ في حياته الآن . . . هل أحب نادية؟؟ أحبها حتى الجنون لكنه لم يملك كما لم تملك هي نهاية ممكنة لذلك الحب، فالزمن ليس زمن الحب في وطنها . . .» (عل لسان الراوي ص ٢١٧) . . . «إن وحدتها غملاً للجسد . . . والروح والزمان والمكان . . . بل العالم كله». (٣٠ ص ٢٣٢).

تبدو الرواية معرضة للخلية والانكسار الذاتي المشيع بمزاعم وأوهام منذ الصفحة الثانية، يقول فاضل: «إننا مسيسون ومتوطنون أكثر من أولئك الذين يعيشون داخل الوطن» (٣٠ ص ٦).

وتكتمل مناحة الوهم حين تصف نادية الحرب الأهلية من مكانها المترف في باريس:

(وغرق كل منا في غرته. وغرقت في الوحدة التي تطاردني دون رحمة . . . وحدة امرأة بعد الثلاثين تنظر بعيداً عن أرضها أن يقف أزيز الرصاص عن اغتيال أصدقائها واحداً بعد الآخر. . . أن يقف وحش الموت الكاسر عن التهام كل ما هو جميل ورائع على تلك الحارطة التي اسميها «وطني»). (٣٠ ص ٦).

وتسوغ الرواية هذا النواح، فنواحها «هو اللغة الوحيدة الصالحة للرد على تساؤلات عمر» (٣٠ ص ٢٢١) ولأنها تعرف أن الوطن هو «السجن» (٣٠ ص ٢٢٩)، وإن شوقها إلى الوطن أعطر من القنابل والمؤامرات العسكرية وحملات الإعلام المتبادلة بين الأنظمة، «فكيف تجرؤ امرأة مطاردة بتاريخ ولغة كتاريخها ولغتها أن تشتاق دون إذن رسمي» (٣٠ ص ٢٢٨).

أما الحوافز الحكائية التي تستند إليها الرواية لإيصال بلاغها أو خطابها فهي:

- هرب محمد ووصف لحظة إعدامه ولفقه بالديكتاتور المقتصب الحكم: «كنت أريد قبل إعدامي أن أسوي الحسابات بيننا: دم رفاق عطى جذران الزنانات الرطبة. اغتصاب نسائنا من قبل جنده على مرأى من أطفالنا. صرخات التعذيب الوحشي تخترق صدر الليل والصمت» (٣٠ ص ١١).

- احترام الأخضر الثوري وانتقاله من مدينة عربية لأخرى رافضاً لا يلوذ إلا على كاسه:

«غادرت مدينة «العدم» إلى المشرق، علني أجدر جذوري، أو هكذا خيل لي وبعد ذلك بحثت طويلاً عن «الامة». . . عن تلك الامة التي قرأتها في أشعار لبدي، وقيس بن الملقح، والشنفرى، لكنني لم أجد إلا تباؤاتاً يمتد من الخليلج إلى المحيط، قررت ذات يوم أن ما قرأته في الكتب لا ينتمي إلى الحقيقة فتركت المشرق إلى باريس» (٣٠ ص ١٣).

«منذ زمن بعيد بعيد، اختفت هموم الأخضر الشخصية ولم يعد يقلقه مصيره أو مصير أطفاله، لم يعد يقلقه أن ينام أو لا ينام، أن يأكل أو لا يأكل، أن يعمل أو لا يعمل. أصبح همه الوحيد أن يكون عربياً أو لا يكون. وبحث الأخضر في مفاه أن يكون عربياً. كان يجيل إليه أن اعترافاته بالهزيمة، والثورات المطعونة، والانتصارات الموهومة، هي أسس راسخة لانتقاله وسط صحب مدينة باريس، وهكذا كتب ذات مساء رسالة لأحد أصدقائه يقول فيها:

«ما أزال أمارس متعة التسكع وحيداً في المنفى. إنني أسكن موطن الكارثة التي حلت ببلادنا» (٣٠ ص ٥٠-٥١).

- مطاردة فاضل من نابلس إلى النافي، ومعها معنى فلسطين ووجودها: «البلد المضيف. . سوف يسمع فاضل هذه العبارة كثيراً. . وسيكون دائماً في «بلد مضيف» مهما تغيرت أسماء المدن، وحدود الدول وكلبات الأناسيد الوطنية» (٣٠ ص ٣٥-٣٦).

- عبدالرحمن المتمرد على سلطان الشرقة» (٣٠ ص ٤٢)، الذي فرج لأخبار انتفاضة «عابدة» (مكة) في بلده، ثم سجنه في جزيرة معزولة في مياه الخليج إثر القبض عليه ورفاقه وهم يناقشون دراسة عن مستقبل البلاد النفطية، ثم هربه إلى أرم (دمشق) سيراً على الأقدام، وخلالها مع قيادة حزبه وجوهه إلى باريس في نهاية المطاف مستكيناً للأوهام وتميق الكلام:

«في بداية اللقاءات التي كانت تجمعهم في «كلوزي دوليل» حلم عبدالرحمن أن يطلقوا من مفاهم تلك الشرارة التي تقدر مستقبل شعوب نطف في نوم عميق وراء المتوسط. لكن الأيام تمضي. . تمضي الأيام سريعة مجنونة دون أن تبعد تلك اللقاءات أكثر من النذب. . ولخصت نادبة ذات مساء واقع أصدقائها، بل واقعها معهم، بعدة جمل يتذكروها كل منهم عندما يأتي إلى فراشه:

- لا نأكل كثيراً بالزمن الذي لم يعد زمن الكواكبي. . لقد مضى الزمن الذي كانت تصدّر فيه باريس إلى الوطن العربي زخاء منفيين. .» (٣٠ ص ٥٣).

- فعل عمر الثوري في جبهة تحرير الصحراء والنحاق نادبة به عاشقة ومعوقة ثم انقلابها على الوضع بعد أن تأكدت على أرض الواقع من تقديراتها:

«وتذكرت نادبة أنها قرأت كثيراً عن حرب الصحراء في الصحافة الفرنسية لكنها لم تفهم، ولم يكن هدفها أن تفهم. فمنذ انفجرت هذه الحرب وهي ترفضها وتعتبرها حريقاً جليلاً في التمزق العربي» (٣٠ ص ١٤٩).

(كانت تنصيب عرباً رغم برود الطقس الصحراوي في الليل، وظلت مستغرقة في الصمت محاولة البحث عن مخرج من هذا المأزق. . . أخذت تردد لنفسها همساً: «هناك حقيقة واحدة ينبغي أن أحسك بها مهما كانت الظروف، «إن مستقبل الأمة التي أنتمي إليها برى من هذه الحروب الفظيعة التي يشغلوننا بها».

أحسن نجاة بفرقة قاتلة. . . غربة تضرب جلودها في أحقاد الروح. . .

كم تكف هذه الصحراء إحساس المرء بالغربة! .» (٣٠ ص ١٧٨).

(ذهبت إلى المسئول العسكري لتسأله عن معنى بقاء هؤلاء الأسرى في الصحراء؟ وسأله لماذا لا يعاد هؤلاء إلى أهلهم وقيادة الجبهة تصرح باستمرار: «إن حزننا ضد النظام وليس ضد الشعب». ناقشت الأمر مطولاً كأنها مندوبة الصليب الأحمر أو هيئة العفو الدولية، لكن المسئول العسكري قال لها يبدو دون أن يفعل حرف مما تقوله: «إننا الأوامر العليا». وصرخت نادبة في وجهه «أوامر من. . . أليس هؤلاء عرباً مثلكم؟» (٣٠ ص ٢٠٣).

«هكذا يبدأ رحيل جديد في حياة نادبة الإبراهيمي. رحيل من دون حقائق أو أحلام. . . أو أوهام من

الحب والفناء في صدر رجل... ثلاث ليال مرت وعمر يحاول إقناعها بالبقاء لكنه يدرك تماماً أن كليهما تذهب عبثاً... فنادية هجرت بيروت خوفاً من بشاعة الحرب الأهلية، وها هي تبدو الآن مقتنعة أن حرب الصحراء هي حرب عربية - عربية لا نستطيع أن نقبل حتى أكثر دوافعها عدالة» (٢٠٦ ص).

- حكايات حب أو جنس أو لقاء بنساء في حياة هؤلاء الأصدقاء وغيرهم: سميح وكاتيا، نادية وخالد، نادية وعمر، فاضل واليزابيث، الأخضر والمراكشية، عبدالرحمن وإيرما، مادلين والجنرال المحرر... الخ... زيارات الأساكين أو تذكرها: باريس ولاسيما مقهى الكلوزي دولي، أرم (دمشق)، الصحراء، القاهرة، مراكش، صان.

- نقد الصحافة المهاجرة وحكايات من داخلها.

- صورة بيروت، وحرها الأهلية وما تستشيره من صور الجنوب.

حوارات المقهى التي تحتل أكثر من نصف الرواية.

إن حميدة نمنع وهي تنوح نادية على المصائر القومية ووضعية الوطن العربي في «فارق الحرية» بين العرب والغرب، وفي الحروب الطاحنة بين العرب والعرب إصلياً وعسكرياً، وفي غيبة حقوق الإنسان، وفي هدر الثروات العربية... وفي... وفي... مما تطرقت إليه الرواية تلتفت كلياً عن وعي الآخر ومكانته في ذلك كله، وينثر رذاذ كليات مجانية عن وطن يحترق في كثير من أجزائه على الرغم من تكرار الأقوال الناقصة على لسان الأخضر: «نحن مجموعة جبناء لأننا هجرنا بلادنا، وعيناً نبعت عن الخلاص في مكان آخر» (٣٠ ص ٥٧)، أو على لسان نادية: «متمت العيش بين بشر يعيشون على هامش كل شيء» (٣٠ ص ١٣٥).

ما قيمة هذا الوعي المجاني الخائب أمام من يمتزجون برأبهم ويكتفون بلمهيه لحظة بلحظة؟ وإن الآخر، الذي تعترف به الرواية غازياً، مكان لتعمة الإقامة وتصدير المتاهب سلاحاً وموافرات وإعلاماً وتبعية بأشكال لا تحصى.

إن «من يجرى على الشوق» صوت واحد نواح مثقل يتروم الأنا الفردية، ولكنه وهو يوجه نقده القاسي لبعض الأحوال العربية المتردية، لا يعمل بصيرته في الرؤية الشاملة للعلاقة بين وعي السلات ووعي الآخر، لذلك غيب الرواية الذات في غمرة انخراطها في حياة الآخر، وهو مأزق هذه الفئة من المثقفين التي ركنت إلى وضعها الجديد متغافلة عن حقيقة الوطن، ومتغافلة عن حقيقة الآخر، وهو سبب رئيس في مأساة الوطن. والأدهى أن حميدة نمنع تعطي هذا الصوت الواحد النواح صفة القدسية وكأن الواقع قد توقف لدى إحساس نادية برحيل الأصدقاء: «حملت سيدة الحانة شالها الصوفي الأسود ولفت كتفي نادية... كان كل شيء يفرق في الصمت من حولها... وحتى صوت البيانو العتيق قد تلاشى» (ص ٢٤٥). يا لها من خاتمة مروعة لامرأة نادرة خارقة تملك المعرفة والحلول السحرية للأوضاع العربية المتردية التي تفتت في وصفها من بعيد.

هل تحمل هذه الرواية هزيمة وهي المثقف بالذات وبالآخر؟ لاشك أنها هزيمة المثقف المغترب المتزلزل المولع بنرجسيته قبل كل شيء... لقد تسربل وعي الآخر في تلافيف النزاع على قدر أمة تلهب في التردى والإخلاقية والعناء، وهو مظهر من مظاهر تأزم الذات العربية.

(٤) رواية الانتفاضة

تلخص رواية الانتفاضة اليوم الموقف من الصراع العربي الإسرائيلي، بما لا تظهره أية قضية قومية أخرى، بل إن رواية الانتفاضة توجز بعلاقاتها الداخلية والخارجية الأسئلة الصعبة إزاء المصير العربي في نهايات القرن.

— عالم الفكر —

ليست الانتفاضة حدثاً طارئاً في المقاومة العربية ضد الاحتلال، وفي مسيرة الكفاح الفلسطيني ضد الاستيطان الصهيوني وقيام كيان غريب داخل الجسد العربي الكبير، فالانتفاضة شكل من أشكال المقاومة والكفاح لشعب أعزل في مواجهة قوة قادرة شرسة نعمة إلى الدم والإبادة والإفناء، وقد عزز لجوء الفلسطينيين، وفي مقدمتهم الأطفال والنساء والشباب، إلى هذا الخيار، إدراكهم العميق والمؤسسي والفاجع للحزب الوئيق بين المحتل وأقوى قوة في هذا العصر، هي الولايات المتحدة، ثم زاد من هذا اليأس أو الفجعة، ما آلت إليه نتائج كامب ديفيد والشرذم العربي بعد غزو لبنان ١٩٨٢، والإيمان في تشييت الفلسطينيين في المشافي العربية، ثم اكتملت دائرة الاختناق مع حرب الخليج الثانية، والسلوك الفلسطيني الصعب، أثناء هذه الحرب، وما بعدها فيما سمي بمفاوضات السلام.

لقد أدت هذه المتغيرات العربية، والتي فاقم تأثيرها المتغيرات العاصفة والمتسارعة في أواخر الثمانينات في الاتحاد السوفيتي وذول حلف وارسو، وانتهاء الحرب الباردة وانهار نظام عالمي يرمته إلى تحالف جديد بين الأعداء، أو هذا ما استؤول إليه نتائج المفاوضات إذا استمرت إلى أغراضها المرسومة وبات الأمر مطروحاً صراحة وعملانية، كيف تقسم «إسرائيل» مع العرب أرضهم وثرواتهم ونفطهم وفضاءهم، وكيف يمنحونها الأمن والأمان.

من معادلة الأرض مقابل السلام التي يرفضها العدو الذي لا يقبل أن يعطي إلا أقل السلام مقابل السلام تدور مطبوعة جبارة لا تبيح ولا تدر من الأحلام القومية التي عاش ملايين العرب على ضجيج أصواتها الصارخة طوال أكثر من نصف قرن من الزمن ثم صارت اليوم في ذمة التاريخ وخلفات الماضي.

لا تتقدم الأحلام القومية في التحرير والعودة وحرية فلسطين فحسب، بل تتحول إلى كوابيس مرعبة ومروعة لوجدان قومي مجروح أمام الحيلة والانكسار والموت البطيء.

في هذه المتاهة تحركت رواية الانتفاضة وأفرزت وعياً بالذات لا ينطبق في معطياته وتتفاجه على تطورات الوقائع في التعامل مع الصراع العربي-الصهيوني، فالبحث عن السلام، وهو مطلب مشترك، يتكسر في الأراضي العربية المحتلة عدواناً وتعذيباً وقتلاً وسجناً وتشريداً ومسحاً للذات في مسلسل الأرتكابات الفظيعة بحق هذا الشعب الأحرل.

في رواية الانتفاضة واقع آخر، وعلى وجه الخصوص في رواية الانتفاضة التي كتبها روائيون فلسطينيون من الداخل، تحت الاحتلال. وعلى نحو أكثر بروزاً تلك الروايات التي كتبها روائيون من عرب ١٩٤٨. لأول وهلة، تنتصر رواية الانتفاضة لفلسطين وقضية الحرية ودولة فلسطين المستقلة، ولكنها ترفض التعاضد مع الإسرائيليين ولا ترى أفقاً للاحتلال وما يتبعه من ترتيبات، وهذا جلي واضح في روايات محمد وتد «زغاريد الانتفاضة» (١٩٨٨)، وادمون شحادة «طريق بيرزيت» (١٩٨٩)، وزكي درويش «أحمد، محمود والأخرون» (١٩٨٩)، وجميعهم من عرب ١٩٤٨، وتصوغ رواياتهم مقولات طلال رددها روائيون سابقون مثل سميح القاسم في روايته «إلى الجحيم أيها الملك» (١٩٧٧)، واملل حبيبي في روايته «أخطية» (١٩٩١)، على وجه الخصوص.

إن أهمية روايات وتد وشحادة ودرويش أنها مكتوبة أواخر الثمانينات، ولعل تأمل نهاياتها شيء باستحالة السلام في ظل الاستحقاقات الجارية. تعارض روايتا وتد وشحادة روايتين إسرائيليتين معروفتين في مكالفة ندية (النندلند) تقضي بذلك إلى إضاعة الواقع.

«الطريق إلى بيرزيت» معارضة واضحة لرواية عاموس كينان «الطريق إلى عين حارود» وتنتهي بالفعل اليومي الشعبي:

«كن مطمئناً يا باسل، فنحن على الطريق».

أما صلاح، فقال بصوته الهادي: العميق:

«لقد آن الأوان، ولن يقف شيء بعد اليوم أمام هذا الشعب البطل.

وأخذ باسل يتجه من ناحيته نحو جماعة الضباط، فقد كان متأكداً من أنهم قد قداموا ليعتقلوه من جديد» (١٦ ص ١٩٥).

ومثلها رواية محمد وتد، وهو سياسي عتيق وعضو برلمان لفترة طويلة، «زغاريد الانتفاضة» التي يعارض فيها رواية يزهار سميلانسكي «خربة خزعة»، ويقدم رؤية أخرى لقرية فلسطينية اسمها «خربة زبدة» يكون إعلان الاستقلال خاتمتها، وفي الوقت نفسه تتزامن دعوة استمرار الكفاح المسلح مع اقتحام جنود الاحتلال المستشفى بحثاً عن «المتضفين». (٣١ ص ٢٥١).

أما رواية زكي درويش «أحمد، محمود والأخرون» فهي استقراء فني شعري الأطروحة، الانتفاضة بها هي تحرك شعب أعزل طلباً للمحرية والاستقلال، فتنتهي بعبارة بسيطة هي القبض «على بقايا الروح» الفلسطينية المجاهدة. (١١ ص ١٢٥).

وقد اخترت في حلتي عن محور الانتفاضة روايتين تتابعان هذه الأطروحات الفكرية والسياسية عن الانتفاضة وتبرزان الموقف من وهم السلام تحت الاحتلال وشروطه اللإنسانية، مثلما تتكافأ الواقع العربي وممارسته السياسية المنسقة تحت غياب المحافظة على الحد الأدنى من الحقوق، والرواية الأولى لسحر خليفة «باب الساحة» (١٩٩٠)، والثانية لأديب نحوي «آخر من شبه لهم» (١٩٩١).

وقد تعددت هذا الاختيار لأسباب تتعلق بتجربة هذين الروائيين ومكانتهما الخاصة في رواية الوعي القومي والتعبير الفني المميز عن الصراع العربي الصهيوني وأحداثه الكبرى عند الأول، وعن القضية القومية وحتمية انتصارها عند الثاني.

كرست سحر خليفة رواياتها كلها لأحداث الصراع العربي-الصهيوني مقرونة بنقد صريح للمحبة الاجتماعية والسياسية العربية في رواياتها «لم نعد جوارح كسم» (١٩٧٥) و«الصبارة» (١٩٧٨). و«عباد الشمس» (١٩٨٠)، و«مذكرات امرأة غير واقعية» (١٩٨٨).

إن هاجس حرية الوطن واستقلال فلسطين في رواياتها، لا يكون بمعزل عن امتلاك معنى الحرية ببعدها الاجتماعي في معمعة الواقع والتضال الحار لتغييرها، ضد الاحتلال وضد التخلف في آن معاً.

أما أديب نحوي، فقد أخلص في فنه القصصي والروائي كلية للقضية على أنها تحقق الذات في دولة عربية واحدة، وما رواياته، على وجه الخصوص، إلا احتفاء مباشر بجوانب العمل القومي واستجابة وجدانية عميقة للثورات لأحداث المعركة المستمرة لتحرير الأراضي العربية المحتلة والمتفتصة، من «عرس فلسطيني» (١٩٧٠) حيث مأثرة تزيج الشهيد الفلسطيني سبيلاً للعودة والحرية، إلى «تاج اللؤلؤ» (١٩٨٠) حيث مأثرة المقاتل العربي لتحرير القنيطرة والغناء للنهوض القومي المرتجى إلى «سلام على الغائبين» (١٩٨١) حيث مأثرة الدفاع عن تل الفخار حتى الشهادة واليقين بانتصار العرب على المشروع الصهيوني فوق أرض فلسطين.

باب الساحة

تقدم رواية «باب الساحة» المأزق العربي نحو قضية فلسطين، فالانتفاضة هي غير ما تنقله الإذاعات ووسائل الإعلام، وهي غير ما تقرره من طغيان بين الفلسطينيين أنفسهم في التصفية والانتقام والفرز «الضفالي» على الشبهة.

عالم الفكر

تقول نزهة المرفوضة من مجتمع باب الساحة لانهام بيتها بالعمالة: «إذا كانت الانتفاضة هيك بدناش انتفاضة» (٨ ص ٧٣).

«باب الساحة» رواية ترميزية إلى حد كبير، فباب الساحة هو حي، تغلقه إسرائيل على سكانه العرب الفلسطينيين حصاراً ومطاردة للمتعضين، وفي هذا الحي نرى فلسطين كلها، وبالتحديد إبان الانتفاضة تعرض سحر خليفة للفعل الانتفاضي من خلال قضية المرأة، ثم تتحاز كلياً لجنسها، وتعلي من بطولتهن عندما يواصلن تمجدي جنود الاحتلال، ولكن بطولية المرأة الفلسطينية في مواجهة الاحتلال تواجه السحق من الرجل الفلسطيني، أباً أو أخاً أو زوجاً... إلخ، ومن العدو الصهيوني، ومن الظروف التي رافقت الانتفاضة حيث تدني المستوى المعاشي والاقتصادي بالدرجة الأولى. ولعل الإشارة إلى الضرب الذي تعرضت له ممر من أخيها لتأخرها في العودة إلى البيت تكفي لتبيان حجم المعاناة المخيف:

«وحين تركها كانت خطاماً: شعر متبوش، صدغ متورم، صلامات زرقاء ودوامات، ونجوم تنطفئ وتساقط في صنيها.

وانطلق الأذان فجأة فأحسست بالموت، فلا الاحتلال ولا الجيش، ولا كل عفاريت الأرض، أقدر على سحقها مما سحقته» (٨ ص ١٣٦-١٣٧).

قدمت سحر خليفة رواية عن المرأة الفلسطينية والانتفاضة في مآزقها الواضح الذي يفصح عن مدى العطب اللاتني بتأثير المستجذبات التي قادت إلى السلام الذي ليس سلاماً، يقول حسام لأحمد:

«واليوم نستجدي تونس، وقبلها كانت بيروت، وغداً صحرارك يا مكة وسيول النفط. شدوا الرحايل شدوها وبغبرل العرب عدوها، لكن يا خوني ففباحتنا تفوق الأحلام» (٨ ص ١٩٩).

وفي عملية الاقتحام، اجتمع عدد من المتعضين في الطابق الأرضي في العتمة فوق مساحة مترين بعرض متر بارتفاع نصف متر، فخطر لحسام هذا الخطر: «كل التنظيمات في الحانقز! هذا الحانقز! المنظمة بحالها في هذا الحانقز!» (٨ ص ٥٩).

تشرح «باب الساحة» الخلفية الاجتماعية والاقتصادية للانتفاضة، ولا نجد لها بعداً عربياً أو خارجياً على الرغم من ورود كلمة «المنظمة». أما الذي يقوي فعل هذه الانتفاضة فهو قمع الاحتلال الذي يتضاعف ويزداد شراسة. حين قالت الست زكية لسمر إن الذي تغير على المرأة خلال الانتفاضة هو المم. ردت الشابة سمر محتجة: «يا خالتي زكية، مقول ها الكلام؟ شوها لتشام؟» (٨ ص ٢٠)، فكتفت الست زكية بالقول: «هذي حياتنا، حرقة بحرقة وعذاب بعذاب» (٨ ص ٢١)، «هي زاد قلبي انحرق وشفت شوفات ما حلمت فيها ولا بالحلم» (٨ ص ٢٢). لذلك كانت حالة الجنون التي انغمرت فيها نزهة اثر استشهاده أخيها الصغير أحمد، وهي تشتم:

«بلعن تريباك وأرشدك وساك وبلعن كل من قال أنا من فلسطين. أخلعت الأم وأخذت الأب وأخذت الأخ والأرض والعرض وما خلعت حاجة يا فلسطين. إيش اللي باقي يا فلسطين؟ لا باقي حي ولا باقي حبيب، ولا باقي صاحب ولا باقي قريب، كله رايح، كله مدعوس، كله شقيان ومتشلول، كله مشلح. يا الله، بره، وروحوا بره» (٨ ص ٢١١).

ولكنها في قمة الصدمة، تنخرط في الفعل الانتفاضي وتحرق علم الاحتلال، بمنطقها المجاني المرير، ليس من أجلها فلسطين، بل من أجل أخيها الشهيد أحمد.

وما الفرق؟ أنه زمن محاصرة شعب وجد في الانتفاضة طريقاً نضالية هي السبيل للحرية والاستقلال.

استطلعت سحر خليفة أن تصوغ لغة المهجاء الأكثر إمعاناً في وصف الذات القومية من طابع الترميز الشفيق مما يجعل ناس الانتفاضة يكفرون بها وفلسطين، وهم مرميون وممزولون بمرحهم أوهامهم وضغوط المستبدات، وليس لهم إلا أمل شاحب، فيمضون إلى الحلم وقد لا يشهدون نهاية الانتفاضة أو بالأحرى تحقق هذا الحلم، تقول الست زكية:

«الكل هذا الخوف والقلق والدم النازف نهاية؟» (٨ ص ٢١) وحين تتابع نزهة تحدي الانتفاضة وسط النهار، تتجاوب الأصدا المريبة الانتحارية لسيرة الانتفاضة وحيدة عزلاء أيضاً مثل شعبها:

(كان الجنون قد انتابهم وبات العلم هو قبيلتهم وما عاد مجال للتفكير أو حتى المسير إلا قدماً. هي هالمة، اليوم يا بتعمر يا بتعمر. صاحبت فتاة تقف على السور وفي يدها علم كبير تلوح به. «مش وقت الحساب أو التفكير، يالله عليهم. على الغلم الأبيض والأزرق، يالله يا شباب». (٨ ص ٢٢).

لقد بدأ فعل الانتفاضة ضد الخوف الفلسطيني أساساً وتصاعد لأن الشعب الفلسطيني وعى مصيره في ملحمة الكفاح المستمرة ولا سبيل عن العودة عن وهج الحرية والاستقلال ماداموا في النتيجة لن يسروا إلا خوفهم وذهم لقد صار فعل الانتفاضة إلى إرادة تضامنية تضخ الدم الغالي للفلسطين فهذا هو قدرهم:

«إذا كان مش فاهمة نيش باع أبوه وباع أمه وباع حلمه سحاب عشان ينزل عالارض وباعخدني ونرجع للارض. إذا كان مش فاهمة أنك منا ومها بعدت بتضلي قرية ومحسوبة من قراينا، إذا كان مش فاهمة إني معه عشان هوه معي وإحنا هالناس. إذا كان مش فاهمة إنه الارض اللي زرعها والي حصدها ونقب العشب. إذا كان مش فاهمة إنه الزيتون زاد الفقرا وزيت القنديل اللي بيضوي طريق الجامع. إذا كان مش فاهمة إنه مربوط مش هو مربوط وإنه نزهة مش هي نزهة وإنه الحارة مش هي الحارة، وإنه النقطة والعلم والناس والبوابة كلهم إحنا يا هالناس، هيك الدنيا. هيك التاريخ. شو بك نكسون زي المسيح اللي لا عمره ياس ولا عمره أنباس؟ حتى لو باس؟ يا ترى الدنيا ربح تنخسف؟ حتى لو باس؟ إيش كان بصير؟» (٨ ص ٢٠٥-٢٠٦).

«باب الساحة» شهادة فنية على الواقع الفلسطيني الجديد الذي آل مع الانتفاضة إلى أرض جديدة للحرية داخل القمع والمحصنة والموت لشعب فقير وبائس وأعزل برمته، فمتى تنفتح البوابة؟ إن الرواية لا تجد طريقاً آخر إلا الانتفاضة وقد صهرت الجميع في آتون وعي بائس هو قمة المأزق الذي يصف الحصار والعدا. وهل الرغز من أن الرواية مبنية بناء تقليدياً، التمهيد الذي يضمن التعريف بالشخصيات والأحداث، والحوافز التي توفر لتنامي فعل الانتفاضة مداه في الواقع الجديد، فإن مقدرة الرواية على تلعب الطابع الترميزي ثرية وشديدة الدلالة في توصيف المأزق. تتحرك مجموعة نساء (الست زكية، نزهة، سمر، وغيرهن) نحو صباغة واقع الانتفاضة والإجابة على سؤال السرد عندما يتخلل السارد العارف الغائب المهيمن في مثل هذه الحلول التقنية، عن احتكار المعرفة لتتوزع على أصوات النساء وتتعدد. وزاد فاعلية هذه الأصوات تلك اللغة المفعمة برؤية الحدث وحرارة الموقف، ولأشياء براعة استعمال الحوار في أنساق حكاية فرعية ما تلبث أن تندمج في فعل الرواية أو فعل الانتفاضة، ولا فرق، وهنا بالذات مزية الرواية الأولى، ضمن المستحضر إلى التخاطر أو التجري إلى الحوار إلى صوت الوجدان الغافي أو اليقظ، إلى تمثل الشخصيات المتنوعة للمأثور الشعبي والتاريخي، تعلن الرواية المأزق، ولكنها ترهن صوته إلى التبشير والتنازع الأيديولوجي حين تغفر على استحقاقات الواقع الجديد إلى صوفية الانتفاضة معها كان الثمن.

آخر من شبه لهم

غير أن رواية أديب نحوي «آخر من شبه لهم» تطلع من صوفية الانتفاضة وتجمع فيها تشبهاً عديداً بالحلم القومي، وهنا يكمن مأزقها والمأزق العربي من الانتفاضة. هي رواية مكتوبة خارج الأرض المحتلة. ولا تملك إلا لغة التبشير الذي ينتج عن إيمان لا يتزعزع بالانتصار على العدو الصهيوني، وما هو ذا أنيب نحوي، جرباً على أسلوبه المعهودة، يفتق السرد الروائي عن فيض لغوي في استعارات حكاكية تراكم معتين: المعنى الأول فعل الشهادة الذي توجهه الانتفاضة، حتى يخلو فعل الانتفاضة فعل شهادة يستطيط فيه المنتفضون الموت دفاعاً عن الأرض، والمعنى الثاني فعل العطب الإسرائيلي الداخلي الذي تقفحه الانتفاضة، وهو فعل عنصر استيطاني عدواني يتابع نحوي تأثيره على دواخل المحتلّين.

في سرد تقليدي مشحون، يستعيد نحوي الموضوع القومي مازجاً بين الوقائع والتخيل بوصفه مثلاً يرمي ويشير من خلال ذلك الروح النضالية مطلقاً من فعل الفدائي خالد خالد عمدة أكر الذي فاجأ المحتلّين الصهاينة بطائرته الشراعية في صام ١٩٨٧، في داخل أحد معسكرات جيشهم، مستطاعاً وهو يتوجه إلى الجليل وقطاع غزة والضفة الغربية، بشائر الانتفاضة على الإرهاب الصهيوني التي يجاول دون جدوى اقتناص المجهول النضالي الذي يترصد بمشروعهم الاستيطاني التوسعي، فيصير إلى رعب، حيث الرواية توليد لفعل مقاوم يقض مضجع الغزاة المحتلّين.

يصعب أن نسمي هذا الكتاب السردية رواية. أنه أشبه بكتاب قصصي أو سرد يميل إلى أسلوب الاختيار أو الحكاية أو الأحلام أو التحقيق تصويراً للحالة الفدائية البطولية للمقاومة العربية ضد الاحتلال في فلسطين وبقية الأراضي المحتلة، من جنوب لبنان إلى غزة. يؤمن نحوي أن «إسرائيل» كيان غريب عنصري استعماري استيطاني عدواني إرهابي، فيفتق لفته المتعادية في كتبه، ولا سيما روايته «سلام على الشائين» عمجداً للمقاومة ومؤكداً على النصر على العدو الصهيوني، وساعياً إلى تعضيد هذا الإيمان لدى متلقيه.

قد لا يبدو حديث المؤلف مقنعاً، لكنه ضمن التركيب الفني وبراعته التعبيرية، يصوغ وحدة أثر وجدانية قلما نجدها عند كاتب عربي آخر، فيض من الاستمرار العاطفي والوجداني لتدعيم أطروحات سياسية يروج المؤلف في المزف عليها من نص لأخر.

لا يوجب أبطال ولا حدث مركزي واحد يتنامى، فالكتاب يسرد حالة الانتفاضة العامة بروح الشهداء، بينما يبحث العدو مستمر عن مجهول لفلسطين يجف ويروعه في مستقبل من الضباب الكثيف، إذ ينتهي الكتاب بتوليد يأمل الصهاينة من استمرار وجودهم لأن لسان حالهم يقول:

«فكذلك يبدو لي، انكم لم تقتلوا إذناً يا كولونيل، بل قتلتم، كل مرة، شخصاً آخر شبه لكم أنه مجهول لفلسطين، العدو الإسرائيلي المخفي في الضباب» (٢٩ ص ٣٦٣).

تتألف رواية «آخر من شبه لهم» من ٢٦ فصلاً تسرد الأحداث من جانب المحتلّين، ففي الفصل الأول، يتداول ضباط المخابرات حادثة الفدائي خالد عمدة أكر، والكولونيل إيتال براخا والميجر اسحق مترويت، والجنرال أسنوت شاحان والبريغادير موشي صبرام والبريغادير داليد عزز رئيس المختبر الجنائي، ومعاونته الدكتور بايل ليفرون، ولا يتأكدون من مجريات الحادثة وسوت الفدائي في النواصر، وأن هناك متفجرة وبجانبها عنصر إسرائيلي، فيرسل رئيس المختبر ومعاونته وغير متفجرات وينطلقون.

ثم تتوالى الفقرات التي تصف الإجراءات لمح التسللين والتحقيق في أفعال الانتفاضة. ثم تنتهي الرواية بفصل يكثف المغزى:

تصاعد الانتفاضة البطولية وتصاعد القمع والإرهاب والبطش بحثاً عن «آخر من شبه لهم» دون جدوى ليرتفع صوت الإيمان بالنصر وحده، وهناك قوة الرواية ومآزقها في أن معاً.

ثمة فصول متعددة تصف تأثيرات الانتفاضة (١٧-١٨-١٩-٢٠-٢١-٢٢-٢٣-٢٤) وتقصص عن طريقة نحوي في مفهوم الاستدارة الحكائية والنسق الإخباري، وصادها تفتق اللغة عن المعنى الكريم كما في هذين النموذجين من ختام الفصلين ٢٢ و٢٤:

«أما المصلون في جامع سيدنا عبدالقادر النابلسي، فكانوا قد انتهوا من أداء صلاة الجمعة، ويسلمون على بعضهم البعض الآخر: السلام عليكم ورحمة الله. وقد نهض من بينهم، متوجهاً إلى منبر الجامع، رجل طويل القامة، حريص التكوين، ملفف الرأس بكوفية فلسطينية حمراء يسندل طرفها، بعد تقاطعها تحت ذقنه، على كتفيه، اللهم زد وبارك. ما هذا الرجل الطوال، يكاد يمس برأسه وهو يصعد من باب المنبر، أهل قومه. !
- يا أهل نابلس.

وكان الرجل قد التفت الآن، من مكانه في سدة المنبر نحو المصلين: مهيباً. كأنه مجهول فلسطين الصلاق نفسه، لولا أن لحيته مقصورة بعناية عظمى يكاد يتغير بها شكل وجهه عما هو عليه في رسمه، فذلك بلا ريب، من فعل حلاقٍ باارع منظم في صفوف الانتفاضة.
- يا أهل نابلس. «(٢٩ ص ٣١٧).

«فلما سئلت غرفة عمليات القيادة المركزية، بعد ساعة من الزمن، بناء على طلب البريغادير عيرام، عن إنجازات جبهة شن الحرب على مجهول فلسطين، كان ضباط المخابرات العسكرية، قد ألقوا القبض عليه ثلاثاً وثلاثين وثلاثين مرة، لكنه، وبسبب المقاومة الشعبية القارية، تمكن من النجاة من بين أيديهم. تسعاً وتسعين مرة أعضها تلك التي حصلت في مقبرة غيم جباليا، بعد لجوء المحرض المجهول إليها، حيث لرجئت وحدة الانتفاض المدرعة وهي تحاول اقتحامها للقبض على المجهول: بها لم يكن قد تخصص فيه أحد من ضباط شن الحرب على جماهير الجوامع: بكمين من ضواهد قبور موتى النازحين يملأ الأرض بالآلاف المواتع، صفوفاً صفوفاً، مطبقة على الجنازير، صامدة أمام المدافع، في خطة محكمة مستفاد من فن الدفاع عن المواقع: إبداع وريسم وتنفيذ غسان كنفاني ورفاقه من الشهداء، بلا منازع» (٢٩ ص ٣٤١-٣٤٢).

يركز نحوي على جانب الدعر الذي تولده طبيعة كيان استيطاني، وممارساته العنصرية النازية حتى فيما بين الصهاينة أنفسهم. في الفصل الخامس عشر، داخل المخابرات، ثمة كشف للأصوات المسجلة وتعرية التعذيب الصهيوني لمجرد الاشتباه، ويدعو الميجر عتروت يائيل ليفرون للرضوخ له ملمحاً لها أنه يعرف قصتها في باريس، فترجف مدعورة.

وهكذا، فإن «آخر من شبه لهم» تعبير عاطفي مفرق في التبشير الذي يستند غالباً إلى وقائع معروفة، ولكنها تتلخ من الواقع إلى المثال، لتتفرق في الحلم القومي بعيداً عن الشجون القاسية المتكاثفة على الوجدان العربي المكثوم. لقد أرادت الرواية أن تنهض بموضوعها القومي على أصوات العاطفة الثيلة والحكمة الباقية والشعارات الباذخة تجنباً للواقع العربي الجريح في خلافاته ومنازعاته، كأن يرتاح الراوي إلى كرامة العبارة وحدها:

«أما زجاجات نابلس المتطورة المنتجة في ترسانة أسلحة حيها القديم، فهي معبأة بالغضب، وبفلسطين والثورة والحب. يقدفها اليوم أطفال فلسطين على متفصبي وطنهم. أما غداً، فمن يدري بما سيجري، حين يتسلح بها ويخرج للملاقاة الصهاينة الغاصيين، كل طفل من العرب!»

قليل في الحي القديم من كثير في نابلس، يتعلمه الأولاد الفلسطينيون من دروس الانتفاضة، في فن هو:

عالم الفكر

الصمود الثمين . بروج من صلاح الدين ، في كل شبر من فلسطين . حتى ينبعث فيها يوم حطين . « ٢٩٤ ص ٣٢٤ .

نقرأ «آخر من شبه لهم» لندخل إلى وهج الحلم ، ونلغث عن واقع الانتفاضة المواري بالتناقضات والعلاقات المروجة والغناء العظيم في ظل الاستحقاقات الدولية والعربية والداخلية التي أثر نحوي ألا يخوض في مستنقعها مسابحاً في طهارة الرواية ، محولاً روايته إلى «أمثلة» حاول أن يبرهن عنها في استداراته الحكائية الكثيرة وأنساقه الوجدانية التي تغمرها تلك اللغة الغنائية والشاعرية .

إن أديب نحوي من شعراء الرواية ومعني الأمل العربي ، بل أنه في هذا الغناء يؤكد للمآزق ، حين تصبح القوة الروحية لمضاه الإيثار مرارة الانفصام بين الواقع والمثالي حيث غربة القيم الوطنية والقومية .

الخاتمة

نستخلص من هذا البحث ما يلي :

- إنه بمقدورنا قراءة الرواية العربية الحديثة على أنها قراءة «ذات» العربية ، ففيها عكس موضوعي لتطور الوعي الذاتي ، ومعضلاته وغيبياته وتطلعاته .

- إن الرواية العربية في العقدين الأخيرين ، عبرت عن تبدلات الخطاب القومي والأيديولوجي ، وثمة روايات كثيرة هي خطاب أيديولوجية صريحة أو متناقضة ، أو ملتبسة أو ضامضة ، أو زائفة ، أو موضوعية ، وأن الروايات الجيدة هي التي تتمكن موضوعياً من خطابها الأيديولوجي ، فلا تكون ناطقة باسم مؤلفها ، أو فكر خارجة عنها أيا كان مصدرها .

- تطور الرواية العربية إلى مستوى البحث ، ليس في الروايات الانسيابية فحسب بل في كل رواية تصدى لرواية واقعية ، ورواينا ذلك في روايات نبيل سليمان وصنع الله إبراهيم وأديب نحوي .

- تجديد السرد العربي في إطار اقتراب الرواية العربية من خصوصيتها وفي إطار تنامي عمليات الوعي الذاتي من أجل جماليات عربية للرواية ، وهذا واضح في شعرية السرد وتقبل أشكال القص العربي كالتجريب والحديث في روايات نجيب محفوظ والطاهر وطار وحيدر حيدر على وجه الخصوص .

ومن التجديد الذي نلاحظه تقنية تعدد الأصوات كما في روايات نجيب محفوظ وحميدة نعنق وعبد الرحمن مجيد الربيعي ، وتنوع صيغ الحوار كما في روايتي حيدر حيدر والطاهر وطار ، واستخدام الوثيقة كما في روايتي صنع الله إبراهيم ونبيل سليمان .

- لم تعد البطولة مقصورة على المثقفين دون فئات الشعب الأخرى ، فهناك بطل فلاح كما في رواية نبيل سليمان ، وهناك بطلة عاملة كما في رواية صنع الله إبراهيم ، كما أن نجيب محفوظ ألغى مفهوم البطولة وتسارى بذلك أفراد من فئات الشعب كافة .

- كانت الرواية العربية قاسية جداً في تشریح مآزق الذات العربية ، وتصوير تأزمها في المستويات كافة على أنها أزمة ضاربة الجذور، متعددة الجوانب ، واهنة المخاطر ، أكثر من أي وقت مضى ، إن هذه الروايات نداء صارخ حتى تنقضي أسبابه .

المراجع والمصادر

- (١) إبراهيم، صنع الله : ذات - دار المستقبل - القاهرة ١٩٩٢ .
- (٢) إبراهيم، عبد الفتاح : البنية والدلالة في مجموعة حيدر القصصية «الوصول» - الدار التونسية للنشر - تونس ١٩٨٦ .
- (٣) إبراهيم، صنع الله : (شهادة) في مجلة «مواقف» - دار السامي - (لندن) العدد ٦٩ خريف ١٩٩٢ .
- (٤) أبو هيف، عبدالله : القصة العربية والغرب (أطروحة دكتوراه لم تشر بعد) - موسكو معهد الاشتراق ١٩٩١ .
- (٥) إدريس، صباح : المذهب العربي والسلطة - بحث في روايات التجربة الناصرية - دار الآداب - بيروت ١٩٩٢ .
- (٦) حيدر، حيدر : (حوار معه) في مجلة «المسيرة» (بيروت) العدد ١٥ المجلد ٢ - ١٩٨٠ .
- (٧) حيدر، حيدر : مرآة النار - دار أمواج للطباعة والنشر - بيروت ١٩٩٢ .
- (٨) غليظة، سمن : باب الساحة - دار الآداب - بيروت ١٩٩٠ .
- (٩) الحطيط، محمد كامل : تنكس الأحلام - سيرة روائية - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨٧ .
- (١٠) غوي، الياس : تجربة البحث عن لق - مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الحزمية - مركز الأبحاث - بيروت ١٩٩٤ .
- (١١) درويش، زكي : أحمد، محمود والأخرون - مؤسسة بيسان - نيقوسيا ١٩٨٩ .
- (١٢) الريسي، عبد الرحمن مجيد : خطوط الطول . . خطوط العرض - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٣ .
- (١٣) زاهية، ياسين (تقديم) : مدخل لتجربة عبد الرحمن مجيد الريسي القصصية في ٣٨ حواراً - دار النضال - بيروت ١٩٨٤ .
- (١٤) سليمان، نيل : مدارات الشرق (الأثرية - ١) دار الحوار اللاذقية ١٩٩٠ .
- (١٥) سليمان، نيل : مدارات الشرق (بنات نعيش) ٢) دار الحوار اللاذقية ١٩٩٠ .
- (١٦) شحادة، آدمون : الطريق إلى بيروت - مؤسسة بيسان - نيقوسيا ١٩٨٩ .
- (١٧) العالم، محمود أمين : في الكتاب المشترك «الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجية» دار الحوار - اللاذقية ١٩٨٦ .
- (١٨) حيد، عبد : «الرواية الأثنية الحديثة على ضوء تلقيها في العالم العربي» في مجلة «عالم الفكر» (للكويت) المجلد ١٩ العدد ١٩ - يناير فبراير - مارس ١٩٨٩ .
- (١٩) علوش، سعيد : حنق التخييل الروائي في أعمال أميل حبيبي - مركز الإنماء القومي بيروت ١٩٨٩ .
- (٢٠) فاضل، جهاد : أسئلة الرواية - الدار العربية للكتاب - طرابلس ١٩٩١ .
- (٢١) فيلالنت، روبرتو : صورة الأوروبيين في المسرح والقصة العربيين فسياد - بيروت ١٩٨٠ - (بالألمانية) .
- (٢٢) كابران، جان : دعابة في تصنيف الرواية في مجلة «العرب ودار الفكر العالمي» (بيروت) مركز الإنماء القومي - العدد ١٥ و ١٦ خريف ١٩٩١ .
- (٢٣) ليب، عباس أحمد : فضاء منته وتناقض وهي الكتاب في مجلة «فصول» (القاهرة) العدد الأول - المجلد السادس - أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٥ .
- (٢٤) ماي، جورج : السيرة الذاتية (تصويب محمد القافحي وحيد الله صوله) بيت الحكمة - قوتاج ١٩٩٢ .
- (٢٥) محفوظ، نجيب : حديث الصباح والمساء - مكتبة مصر - القاهرة ١٩٨٧ .
- (٢٦) محفوظ، نجيب : أمام العرش - مكتبة مصر - القاهرة ١٩٨٣ .
- (٢٧) منيف، عبد الرحمن : الكاتب والمفني - هوم وألق الرواية العربية - دار الفكر الجديد - بيروت ١٩٩٢ .
- (٢٨) الثاقبي، هروسة : مراتج - دار سراس للنشر - تونس ١٩٨٥ .
- (٢٩) نصوري، أميب : آخر من فيه لهم - منشورات الحاد الكتاب - دمشق ١٩٩١ .
- (٣٠) نعيم، جميلة : من يمر على الشرق - دار الآداب - بيروت ١٩٨٩ .
- (٣١) وثاد، محمد : ظرايد الانطاسة - مؤسسة بيسان - نيقوسيا ١٩٨٩ .
- (٣٢) وثار، الطاهر : تجربة في العشق - مؤسسة حبال - تونس ١٩٨٩ .

الأدب والفكر وما بينهما^(١)

(حول الخلفية الفكرية للأدب العربي المعاصر)

د: همام الخطيب

تمهيد

في محاولة لتحديد جوانب هذا البحث الشائك الذي يؤمل أن يلقي ضوءاً على الخلفية الفكرية للأدب العربي الحديث، أرجو أن أعرف مفردات العنوان أولاً ثم انتقل إلى رسم الخطوط العريضة للبحث.

بالفكر أهني جانبيين: الجانب الأول هو الفكر بمدلوله العام، أي الفكر الاجتماعي والسياسي وحتى النفسي والفكر التأملي العام المتعلق بالكون والمصير. والجانب الثاني هو الفكر التنظيري المنظم من فلسفي وأيديولوجي بوجه خاص.

وبالأدب يقصد طبعاً فن القول من شعر ونثر بألوانه المختلفة. وإن كانت الدراسة تركز على الشعر والرواية بوجه خاص، وسوف تستقى الأمثلة من هذين الجنسين الأدبيين لما فيها من خواص تسمح باستقصاء العلاقة بين الفكر والأدب. وسوف توجه كل تفصيلات الموضوع لتناول الأدب العربي الحديث، ولا سيما المشهد الأدبي المعاصر في السبعينات والثمانينات. ولكن حيناً أمكن التعميم جرى استخدام صفة (الحديث)، وحيناً توجب التخصص فضل مصطلح (المعاصر)، وستجرى إشارة إلى الأدب العربي القديم بالقدر الذي يخدم في إيضاح وضع الأدب العربي المعاصر.

يبدأ البحث بمدخل موجز جداً حول العلاقة القائمة بين الفكر والأدب ولا سيما الأدب الغربي، ويخري بعد ذلك الانتقال إلى مناقشة قيمة الفكر الأدبي أو قيمة الفكر في الأدب ولا سيما الناحية النظرية منه، أي ما قد قيل في العلاقة بين الفكر والأدب، وتستعطي هاتان المسألتان من الحيز مقدار ما يمهّد للدخول في لب الموضوع الأساسي، وهو الفكر في الأدب العربي المعاصر، وهنا ستجري متابعة مصادر الفكر في الأدب العربي الحديث ومتابعه المختلفة مع محاولة تلمس الخطوط العريضة لطبيعة العلاقة القائمة فعلاً بين الفكر العربي والأدب العربي في المرحلة الحاضرة. وفي خلال ذلك كله سنحاول أن نتخصص بعض النصوص، ولو أدى ذلك إلى شيء من الإطالة، لكي نتجنب الطابع التجريدي الذي يشكل آفة كبيرة من آفات فكرنا المعاصر. ومن الجلي أن كل نقطة من هذه النقاط المشار إليها يمكن أن تقال فيها محاضرة. لذلك ستتارس درجة كبيرة من ضبط النفس، ولكن مقابل شرط مفاده ألا تحاسب هذه الدراسة على ما لن نقوله. إذ أن هناك الكثير مما يمكن أن يقوله المرء في هذا الموضوع، لو كان له أن يرسل النفس على السجية. فإذا كان هذا الشرط مقبولاً أمكن حصر الموضوع في جلسة واحدة ذات جسامه لا تتجاوز ما تصوره أرسطو وقتاً متاسباً مع قدرة تحمل جمهور المسرح.

(١)

لنبداً بالنقطة الأولى: وهي العلاقة بين الفكر والأدب في الأدب الغربي. ولنقرر بادئ ذي بدء، أن هذه العلاقة متينة محكمة مثبتة من ترابط عضوي وأنيته لم يشتهر أي أديب غربي إطلاقاً منذ القديم حتى اليوم، إلا إذا كانت له وجهة نظر واضحة، أو شبه واضحة، تجاه المصير والكون، أي كان له منحى فكري معين في تفسير مشكلات الوجود. ولم يحدث أن أشر إلى عظمة أي أديب كبير في تاريخ أوروبا على أنها مجرد إبداع في الاستعارات والصور والتشابه، وإنما أشر دائماً إلى العظمة الأدبية على أنها فهم للشرط التاريخي الذي فيه يتحرك مصير الإنسان، وتقديم مزيد من التفسير على النظريات السائدة في فهم طبيعة الأفراد والمجتمعات وتحليل الواقع وتلمس خطوط المستقبل، أي أن المقوم الأول للعظمة الأدبية هو مدى ما يتكشفه الأديب من رؤية متصلة بالكون والمصير والفرد والمجتمع وأسرار النفس والحياة والوجود.

وتطبق هذه العلاقة الوشيعة مع الفكر على المذاهب الأدبية التي نلوكها على ألسنتنا باستمرار: الابتداعية، والإبداعية، والإبداعية الجديدة، والواقعية والرمزية وما أشبه ذلك. كل مذهب من هذه المذاهب ارتبط باتجاه فلسفي واتخذ مستنداً، وكان له أيضاً إلى جانب الأدب صدهاء الفني. أي أن هذه المذاهب تتمثل في وقت واحد بأسلوب التفكير الفلسفي، وأسلوب التفكير الأدبي، وأسلوب الإبداع الفني في الرسم، في التصوير، في الموسيقى، في النحت، وغير ذلك من الفنون. فمثلاً: المذهب الإبداعية (أو الكلاسيكية) تكمن وراءه الفلسفة العقلية، فلسفة أرسطو ومن تأثر من المفكرين الأوروبيين ابتداءً من عصر النهضة حتى القرن الثامن عشر. ومعظم المبادئ التي تقوم عليها الإبداعية لها تأصيل، أو تسويق فلسفي، ونظرية الأنواع الأدبية التي تمسكت بها الإبداعية هي أصلاً نظرية أرسطوطالية، وكذلك مبدأ الرفع من شأن الشعر الموضوعي المسرحي والمحمي. ثم إن إخضاع العاطفة والخيال لسلطان العقل هو بالضبط ما نادى

به الفلاسفة العقليون دائماً. فالمدىب الإتياسي إذا يمثل تعبيراً أدبياً عن الاتجاه العقلي الصام في الفلسفة، أما المذهب الإتياسي الجديد (الكلاسيكية الجديدة) الذي ساد طوال القرنين السابع عشر، والثامن عشر، وخاصة في فرنسا، فقد واكب ابتناق الفلسفة العقلية المتجددة بتأثير ديكرات/ وكانت/ وهيغل، وعبر عن الاتجاه إلى إحلال قيم الضبط والإنسان والدقة في المقام الأول. من السلم الأخلاقي-الفني. وهكذا تمخض تجديد الفلسفة العقلية، عن تجديد المذهب الإتياسي الأدبي ودفعه إلى التجارب مع طبيعة التطورات الاجتماعية المستجدة. وفيما بعد أنت الثورة الابتداعية (والروموتية) ضد الإتياسية في مطلع القرن التاسع عشر تمثل أيضاً ردة فعل فلسفية ضد سيطرة العقل الجافة وعبودية القواعد العامة، والتجديد في القوالب. فهي النقيض للمفهوم العقلاني الذي كان سائداً. وحمل الروموتيون مبادئ الفيلسوف جان جاك روسو في تجديد الفرد والطبيعة والعاطفة، وفي رفض العبودية الاجتماعية والفسر الفكري والاجتماعي. والعجب أن هذا المذهب الذي كان ضد العقلانية والتفلسف والعملية، والذي لا يعمل في منحاه العام أية شبهة فلسفية، قد بشر به فيلسوف مفكر ووضع أسسه الفكرية، ولم يبدأ به الأدباء، فلماذا ترجع إلى الفيلسوف جان جاك روسو فكل ظاهرة أدبية في أوروبا، حتى الروموتية العاطفية، وروادها الناحية الفلسفية. وفيما بعد تجاوزت التطورات الأدبية مسألة ردة الفعل ضد العقلانية واستوى الأمر للمفاهيم العملية، وجرى استسلام شامل لسلطان العلم حتى أصبح العلم سلطة شبه دينية وساد اعتقاد أن العلم سيوصل الإنسان إلى ما لم تستطع الفلسفة أن توصله إليه. ومرهان ما انتقلت العدوى إلى الأدب، وبدأ ينتشر المذهب الواقعي متأثراً بهذه الناحية، وكذلك متأثراً بالتطورات الاجتماعية التي حدثت في أوروبا لصالح طبقات ناشئة جديدة. ومن المذهب الواقعي انبثق اتجاه واع لذاته يحاول أن يقلد العلم حرفياً. وهو الواقعية الطبيعية التي جهدت أن تجعل من الرواية مركبة لحمل الحقائق الموضوعية وجمعها وتفسيرها منافسة في ذلك المناهج العلمية ومازال الأدب حتى يومنا هذا شديد التأثر بالمنحى العلمي، وتظهر بين حين وآخر محاولات لإدخال قيم الموضوعية والتجريد والدقة والمباشرة في محراب الأدب، بما في ذلك الشعر نفسه (ت. س. البوت والفن اللاشخصاني). وكذلك تبلور ابتداء من القرن التاسع عشر شيء جديد في تاريخ الفكر الأدبي لم يعرف إلا في الفكر الديني سابقاً، وهو ظهور مذاهب مثل الصورة الأدبية للموقف الأيديولوجي، ذلك أن الإنسانية دخلت في القرن التاسع عشر عصر الأيديولوجيا وأصبح للأيديولوجيا فرع خاص، وهو الفرع الأدبي، وقد بدأت الماركسية هذا الاتجاه، وابتدأت منها المذهب الواقعي الاشتراكي الذي هو تطبيق منهجي نسقي للموقف الماركسي من المجتمع والكون والمستقبل. وفيما بعد أتى الوجوديون ولا سيما/ جيان بول سارتر/ فلم يكتبوا بجعل الإنتاج الأدبي (المترجم) صورة لتفكيرهم الفلسفي، بل جعلوا الأدب القصصي والتخييل مسرح هذا التفكير وجعله أي جعلوا الموقف الأدبي هو الذي يولد الاستنتاجات الفكرية. فإذاً أيضاً دفعوا، أو زادوا، من تلاحم العلاقة بين الفكر والأدب. إذا نظرنا إلى هذا التطور العام ماذا نرى؟ نرى أن كل المؤشرات في تاريخ العالم المعاصر تدل على أننا متجهون إلى مزيد من التلاحم بين الظاهرة الفكرية الفلسفية، وبين الظاهرة الأدبية، لكل اتجاه فكري أو سياسي اليوم له موقفه المنظم في مجال الأدب والفن. والمثال الأظهر هنا هو هذه المرحلة الضخمة التي تسيطر على الأدب العربي اليوم وتسمحب ظلالها على كل مكان في العالم حتى في الماقل الاشتراكية، وهي موجة الحداثية أو المودرنزم.

وهنا يجب التفرقة بين كلمة الحداثة modernity العامة التي هي الحداثة بمفهومها العام وبين كلمة الحداثة modernism التي تعني ملها أديبا متبلورا. فالانتماءات الحداثية، التي تسود العالم اليوم والتي تقوم على مفهومات القلق والعشبية والاعتناق من القانون ومن القاعدة والفوضى في التجربة الداخلية والتغلبية شكلا ومضمونا، هذه الانتماءات أيضا لها أساس فلسفي راسخ، ويراد لها أن تعبر عن إفلاس المنحى التجريدي في التفكير، إفلاسه في إيجاد حل لمشكلة الإنسان والمصير، واتجاه الفلسفات الحديثة جدا إلى ما يسمى بالموقف التحليلي بدلا من الموقف الاستنتاجي، أي عزوف المناهج الفلسفية الحديثة عن التوصل إلى استنتاجات بشأن الكون والعصر واكتفائها بنوع من إلقاء الأوهام التحليلية على الظاهرة الإنسانية، لأن الظاهرة الإنسانية لا يقبض عليها من خلال المصطلح الجامد، وهنا يأتي دور التفكير الأدبي المرتبط باللمسومية.

(٢)

بعد هذا التأسيس للعلاقة العضوية المكنية بين الفكر والأدب، نستطيع أن نتقل إلى نوع من المناقشة فيها يتعلق بالعلاقة بين الأدب والفكر من الناحية التقييمية. على أنه قبل ذلك ينبغي تقديم احتراز ضد التعميم واليقينية. ذلك أنه على الرغم من قوة الترابط النظري والتاريخي بين الفكر والأدب في أوروبا يجب أن تتوقع وجود اعتراضات، ففي كل البلدان الحية المتطورة لا يوجد شيء سائد ونهائي، فالفكر الحي يتأثر على الحقيقة القاطعة، وفي الفكر الحي تعيش احتمالات الفكرة ونقيضها معا.

والأوروبيون أنفسهم يناقشون هذا الموضوع ولهم من يؤكد ويشدد على ترابط الظاهرة الفكرية مع الظاهرة الأدبية، ولكن فيهم من ينكر هذا الموضوع أحيانا، من ينكره من ناحية المبدأ النظري وأحيانا من ينكره من ناحية الحسيلة، والحسيلة هي التي تعيننا في البحث الحالي لأنه بحث أقرب إلى الوصفية منه إلى التنظير والتأسيسية. ومن هذه الزاوية (قيمة التفكير الأدبي) لو اقتصرنا على رأي الكتاب والنقد في رؤى هذه القيمة لرأينا أن الاتجاه العام أقرب إلى السلبية. وشاهدنا الأول هو ت. م. إليوت الذي قال: إنه من الناحية الواقعية لا شكسبير ولا دانتى قاما بأي تفكير حقيقي. أي أن التفكير الأدبي ليس أصيلا إنما تابع للتفكير الفلسفي. وهذا الحكم لا يناقض واقع الترابط الذي تكلمنا عنه قبل قليل. وكذلك لا يناقض ذلك الحكم الجازم الذي أصدره جورج بواس George Boas في محاضرة له عن (الفلسفة والشعر).

«تكون الأفكار في الشعر عادة متهمنة وغالبا زائفة، وما من أحد تجاوز السادسة عشرة من عمره يجد أن قراءة الشعر لمجرد معرفة ما يقوله تستحق أي جهد»^(١٢) ومرة أخرى، ليس ما نجلده هنا نفيًا للفكر الأدبي، إنما هو نفي لقيمة الفكر الفلسفي في الشعر. من أراد الفلسفة فليذهب إلى مظانها إلى الشعر، بهذا المعنى، ومن أجل المناقشات في موضوع الفكر والشعر، مناقشات المفكر الإيطالي كروتشه في موضوع الفن والأدب حيث أنكر وجود المضمون في الأدب وركز على صواب النظرية التي تنكر أن للفن مضمونا ما، إذا أردنا بالمضمون التصور الذهني. فبهذا المعنى يكون صحيحا كل الصحة أن نقول أن الفن ليس غنيا عن المضمون فحسب، بل «ليس فيه مضمون بالمرة»^(١٣).

عالم الفكر

ويقودنا كلام كروتشه عن ضائقة قيمة التفكير الفلسفي في الفن إلى التساؤل مع ولك وارين مثلاً عن أعمال غوته ودوستوفسكي، وهل وجود زخم فلسفي عندهما يجعل العمل الأدبي أرفع؟ وهل الحقيقة الفلسفية التي تقدمها هذه الأعمال من النوع الأصيل أو الجاد؟

إن كروتشه يأخذ على الجزء الثاني من (فاوست) مثلاً «المبالغة في الذهنية» ويأخذ عليه أن الذهنية أوصلته إلى درجة الوعظية، فالوعظية أفسدت الجزء الثاني بينما الجزء الأول ظل سليماً، لأنه كان بعيداً عن الوعظية. كذلك عما يقرره كروتشه، ربما بحق، أن كثرة التركيز على الجانب الأيديولوجي في العمل الأدبي يسبب للعملية الفنية تشويشاً كبيراً ويدخل اضطراباً شديداً على بنية العمل الأدبي لأن الثقل الأيديولوجي يتحكم في طريقة تركيبه، ويلوي عنه باتجاهات مفروضة مسبقاً. وفهم من كروتشه أنه كلما ازداد الوزن الفلسفي للعمل الفني ازدادت خطورة تضال الوزن الفني وخاصة في القصيدة التي يمكن أن تفقد كثيراً من شاعريتها حيناً تنو تحت ثقل الوزن الفلسفي. وإن كان يشير إلى أن العلاقة قائمة بين المعرفة الفلسفية والمعرفة الفنية.^(٤)

ويستفاد من كل ذلك أن تلك الحالات التي تتماثل فيها الصورة الفنية مع المفهوم الفلسفي قليلة بل نادرة في تاريخ الإبداع الإنساني. والمشكلة ليست بسيطة، وعلى الرغم من متانة العلاقة بين الفكر والأدب فإن هذه المشكلة كانت دائماً تلوح في أفق النقاد وعلماء الجمال في الغرب. وقد كتب الكثير حول القيمة المعرفية للمضمون الأدبي.^(٥) وتباينت في ذلك الاتجاهات. وأصر الواقعيون على أن الأدب صورة من صور معرفة الواقع والتفاعل معه وتحليله، وذهب الواقعيون الاشتراكيون إلى أبعد من ذلك ففروا أن الأدب إلى جانب ذلك كله يهدف مباشرة إلى تغيير الواقع باتجاه الأفضل وفقاً لبرنامج أيديولوجي. وليس من غير في التأكيد أن حصيلة المناقشات تشير إلى قوة الاتجاه الذي ينادي بالتفاعل بين الظاهرة الأدبية والظاهرة الفكرية أو الفلسفية، اعترافاً بانتماء المعرفة الأدبية من المعرفة الفلسفية وإن لم تكن بالضرورة عجانسة لها، وبصحب ذلك احتراز قوي بوجود عدم طغيان التفلسف المجرى على الإبداع الأدبي والفني. وهكذا ينطلق الإبداع الأدبي والفني من الخلفية الفكرية، السائدة في الشرط المعطى من الزمان والمكان ويستند إليها، ولكنه لكي يكون إبداعاً مؤثراً، يميز نفسه بطريقة خاصة جداً ولا سيما التمثل الملموس والتعبير المفتوح.

(٣)

وعلى أية حال تعدد الواقعية الاشتراكية أقصى المذاهب الأدبية ربطاً للادب بالانساق المعرفية الأخرى ولا سيما الفكر. وبنقلنا الكلام عليها إلى الأدب العربي الحديث. بل إن كل الاتجاهات التي سبق أن ذكرت في معرض مناقشة العلاقة بين الفكر والأدب قد ظللها وآثارها على التفكير الأدبي العربي الحديث وكذلك على الممارسة التطبيقية تبعاً. ولكن الملاحظ أن هذه الاتجاهات في منابعها الأصلية تكون غالباً بعيدة عن الحدة والجزم ولكنها حين تنقل إلى المنطقة العربية تصاب بعدوى التصنيفية والصلابة المحلية. فالواقعية الاشتراكية مثلاً وقعت في تجارب متعددة منذ أيام مكسيم غوركي واتخذت تمثيلات متفاوتة بين التزمت والانفتاح، ولم تكن مفتترة غالباً إلى المرونة والأفق الإنساني الرحب عند نقاد مفكرين مثل انتوني لونا تشارسكي وجورج لوكاش ورايست فيشر، وهؤلاء جميعاً أكدوا المضمون الفكري والتشيري للاتجاه الماركسي في الأدب ولكنهم

أيضا لم يغفلوا الجانب الفني الجمالي للعمل الأدبي بل لم ينسوا أن يشيرُوا إلى أن العمل الأدبي لا يحقق رسالته الترميمية إلا من خلال وسائل الإقناع الفني. على أنه من الحق الاعتراف بأن أمثال هؤلاء لم يُعتبروا دائما في الخط الأوثوذكسي المريح للسلطة الأدبية. وتشير التطورات الجديدة للبريستويكا الأدبية (ابتداء من ١٩٨٦) إلى وجود شبه إجماع ضد التزمت المذهبي في الأدب.

ولكن الأمر يختلف في البلاد العربية. فنظرا لاحتدام المعركة الأيديولوجية في الأدب وانتقال عدوى الصراع السياسي المر إلى الساحة الأدبية والفنية، اتخذت المرافعة مع المضمون الفكري أو ضده شكلا حاداً متصلياً بعيداً أحياناً عن أي تقييم موضوعي أو متوازن، وساد اعتقاد تصنيفي بأن المرء إما أن يكون مهتماً بالمضمون الفكري والاجتماعي بطريقة تقريرية مباشرة وعندها يكون يسارياً وتقدمياً وخلصاً وإما أن يكون مهتماً بالشكل والصيغة الفنية والإقناع الجمالي وعندها يكون ماركواً وخيالياً وسابحاً في البرج العاجي وفي تجويزات الفن للفن. ومن الحق الإشارة هنا إلى أن الأعمال الإبداعية للكتاب الكبار القريبين من الاتجاهات الأيديولوجية (مثل حنا مينه وشوقي بدغادي في سورية)، تخلصت بالتدريج من المباشرة والتقصيرة وأظهرت وصفاً متزايداً للشرط الفني للإبداع.

وبالطبع ليس هذا الموضوع بخصوصيته وحده هو موضوع البحث الحالي، ولكنه شديد الاتصال به، والجانب الذي يعنينا منه بالضبط هو أن الماركسية الأدبية، على اختلاف تمثلاتها - أكدت قضية التلاقي بين الظاهرة الفكرية والظاهرة الأدبية، بل مالت إلى ربط الثانية بالأولى كما ربطتها أيضاً بالبنية الاجتماعية وأحياناً بالبنية التحتية والمادية. وبذلك كان الأدب مرآة للأيدولوجيا وانعكاساً لصورة الواقع الاجتماعي ومسرحاً جديداً للتفكير، بحيث يكاد ينتهي أي إبداع أدبي غير مستند إلى موقف فكري صلب^(٦). وهذا المعنى تكون الماركسية الأدبية أقوى اتجاه أدبي (في العالم وفي المنطقة العربية) يتنادى بارتباط الأدب بخلفيته الفكرية. وفي مجال الأدب العربي بالذات الذي مال تاريخياً إلى تأكيد مقولات الطبع والإلهام والصياغة الفنية تميز الماركسية الأدبية نفسها بأنها تمثل المعارضة القوية لتتيار العام السائد.

وفي هذا المجال لا يدانها إلا تأثيرات الموقف الديني على الظاهرة الأدبية، ولكن الموقف الديني يمثل اتجاهها عاماً جداً لا يتخذ شكلاً نسقياً أو منهجياً محدداً. كذلك يتصل بالموقف الأيدولوجي من الأدب موقف الأحزاب القومية الاشتراكية والحركات التحررية والثورية والمذاهب الاجتماعية، وكلها تنادي (بأدلة) الأدب (وتوريه)، أي بناته على خلفية فكرية سياسية أيدولوجية هادفة، ولا تخرج هذه المذاهب بجمليتها عن الملتفاتات الماركسية إلا بتأكيداتها أحياناً على الملتفاتات القومية والوطنية مقابل المطلق الطبقي، وفصحها عمالاً رحباً للنواحي الروحية والتراثية مقابل التفكير المادي، وافتتاحها الأوسع على التيارات الفكرية والأدبية العالمية مقابل التصنيف الماركسي الصارم، وأخيراً في تسامحها الشديد إزاء التجريبية ذات الطابع الفني والجمالي غير المقيّد (مثل ذلك الحركات القومية الاشتراكية التي تصنف ماركسياً بأنها أحزاب الـبورجوازية الصغيرة). فإذا جمعت قوة التيار الماركسي في الأدب، وهي قوة نظرية وتطبيقية واسعة الانتشار والتأثير، إلى قوة المواقف الأدبية التقليدية والدينية ذات الطابع الأخلاقي التراثي العام، تبين أن أقوى الأفكار تنظيراً وانتشاراً في الأدب العربي المعاصر هي أفكار الالتزام الأدبي أي ارتباط الظاهرة الأدبية بأيدولوجيا هادفة اجتماعياً و(أو) قومياً أو دينياً.

ومن موقع آخر يختلف تماماً ترتفع أصوات الحداثيين والبنويين والمجددين عموماً تطالب بالزيد من التفكير في الأدب، وحتى في الشعر بوجه خاص، بل إنها تطالب بمطابقة بين الشعر والفكر من خلال ثورة فكرية انقلابية في الشعر والشعرية، كما أشارت إلى ذلك دائماً كتابات شيخ الحداثة أدونيس الذي كتب الكثير في هذا الموضوع منذ مطلع السبعينات وتشير آخر تطورات موقفه الفكري في هذا الموضوع إلى أنه يعترض على النقد العربي القديم الذي فصل الفكر عن الشعر، ويرجع إلى جذر كلمة شعر يرى أنها تتضمن معنى (علم وأحس)، ومن هنا يطالب بأن «نعيد النظر في المصطلح السائد للشعر، وأن نوحده بينه وبين الفكر، من حيث إنه لا يكفي بأن يحس بالأشياء، وإنما يفكر بها».^(٧)

ويؤكد أدونيس أن ما نفتقده في النظرية النقدية العربية نراه في النص الإبداعي. فهذا النص الذي نجده عند بعض الشعراء من جهة، وعند بعض المتصوفين من جهة ثانية، يجتري تلك النظم المعرفية وتنظيماتها، إذ أنه يحقق في بنيتها وفي رؤيته علاقة عضوية بين الشعرية والفكرية ويفتح أمامنا بحدوسه واستبصاراته أفقا جالياً جديداً وأفقا فكرياً جديداً.^(٨)

وفي سياق آخر يقرر أدونيس «أن الحداثة في الثقافة العربية هي مسألة الفكر العربي في حوار مع نفسه ومع تاريخية المعرفة في التراث العربي»... «فإن يسائل الفكر العربي الحداثة هو أن يسائل نفسه قبل كل شيء».^(٩)

وهكذا نجد أدونيس في موقف تطابقي كامل بين الشعر والفكر على نحو ما يعنيه الفكر في قاموسه طبعاً. وإلى جانب أدونيس، ومن خلال تيار الحداثة نفسه، هناك البنيويون والتبشيريون (وفي مقدمتهم كمال أبو ديب)^(١٠) الذين لا تعني البنية لديهم الشكل بالمعنى التقليدي بل تعني الوحدات التي تكون التفكير والإبداع، ولكن مناقشات كل هؤلاء الذين يمثلون (الرجال الجدد) في عالم الأدب والإبداع تختلف تماماً في منهجها ومنحائها عن كل ما عرف سابقاً وهي تنأى بعيداً عن مناقشة المضمون الفكري كما لو كان شيئاً يمكن القبض عليه بمعزل عن البنى والأشكال. والذي يعنينا هنا هو التأكيده أن قراءة أفكارهم الأدبية، على اختلاف مناحيها تفيد أنهم يضعون الظاهرة الأدبية في إطار فكري أوسع بكثير من حدودها المتعارف عليها، وبذلك تكون الطبيعة الفكرية (أو العلمية أو الفلسفية) هي الأساس لتقريبهم من الظاهرة الأدبية.

وهكذا، من الناحية النظرية، لا يوجد في الأدب العربي المعاصر تيارات قوية ضد التفكير في الأدب، اللهم إلا ما يكون من الموقف اللاواعي واللاعنطري لعشاق الشعر الغنائي الرجدي وكذلك لأسلاوبيين المحافظين، الذين ورثوا اللوق العربي التقليدي في الشعر (لا النظرية الواعية) في إصراره على أن الشعر إلهام وطبع وكلام مباشر من القلب إلى القلب.

أما الشر فلا نسمع عنه الكثير، ولا سيما الشر الروائي والمسرحي الذي ظل حتى الآن مثيراً للتوجس والريبة لدى التقليديين والاتباعيين الجدد والاحيائيين، أحياناً لأنه يحمل أفكاراً غير مأثوقة، وأحياناً لأنه لا يكتري بتجويد القول وتخير اللفظ وإشراق العبارة. وإبرز دعاء هذه النظرة أساتذة الأدب القديم في المدارس الثانوية

والجامعات، ولا سيما أولئك الذين تخرجوا في أقسام اللغة العربية التقليدية قبل موجة الحداثة (السبعينات) وتعرضوا لتبشيرية ذوقية غير مترابطة منطقيا ومشحونة بالتناقضات الطبيعية التي تقوم عادة بين مفهومي الأصالة والمعاصرة.

ولى جانب ذلك كله تنقف بعض الأصوات البحثية الفردية لتوضيح الأبعاد الفكرية والفلسفية للأدب بطريقة استقصائية غير تبشيرية بالضرورة. وسنحاول أخذ نموذجين مفردين من الثنائيات لأنه يصعب حصر هذه الأصوات الفردية من خلال قاعدة عامة مبررة من مغية التعميم.

الصوت الأول: هو محمد شفيق شيا الذي عني بموضوع الأدب الفلسفي والعلاقة النوعية بين الفلسفة والأدب، ويسدي الدكتور شيا وصيا كاملا للفرق بين الكلام على المعاني والأفكار في الأدب والكلام على الفلسفة.

«يمتلك الأدب في مضمونه كثيرا من المعاني والأفكار، وهو أمر يدهي يدخل في صلب تعريف الأدب، وليس في وسعه أن يكون خلاف ذلك... لكن النقطة الأخيرة التي نعرض لها هي أكثر تخصصا من علاقة الأدب بالأفكار عموما، وتتعلق على وجه الدقة بالارتباط الواضح المتميز بين الأدب والفلسفة»^(١١)، ونتيجة تفحص النسقين المعرفين (الأدب والفلسفة) يقرر الدكتور شيا أن ارتباط الفلسفة بالأدب «يفقد أمرا مفهوما تماما، ولا يحتاج إلى أدلة وبراهين أخرى». ويدعو إلى التمعن في «الأدب الفلسفي» وهو «ذلك الأدب المشبع بهيوم الفلسفة وتساؤلاتها والذي يبقى مع ذلك أو ربما لذلك، أدبا جميلا مؤثرا ومتميزا»^(١٢) وفي كتابه (في الأدب الفلسفي)^(١٣) يتابع محمد شيا العلاقة بين الأدب والفلسفة من خلال خمسة أدباء يمدحهم نهاج للأدب الفلسفي، وهم ثلاثة من العرب: المعري وجبران ونعيمي، وأوربيان: غوته وسارتر. وفي كل ذلك يؤكد شيا أن العلاقة التي تشد الأدب إلى الفلسفة هي أكثر من علاقة مجاورة بين فرعين للمعرفة، أو طرفين متباعدين، كأنها الحدود القائمة بينهما ناجمة عن المبالغة ودون الدخول في مصطلحاته وتمييزاته يمكن القول إنه يضيف تحديدات جديدة مهمة إلى طبيعة العلاقة بين الظاهرة الأدبية والظاهرة الفكرية.

الصوت الثاني: هو الدكتور مصطفى ناصف في كتابه «نظرية المعنى في النقد العربي»^(١٤) وهو صوت مختلف تماما عن كل ما سبق لأنه ينطلق من موقع استقصاء بحثي وينتقد بالمنهج الوصفي، ولكنه في كل ما يقدمه يكشف عن تأكيد مطلق لاستمرارية العلاقة بين الظاهرة الفلسفية والظاهرة الفكرية، ويلوم النقد العربي القديم لأنه لم يتلمس جوانب هذه الظاهرة بل طوى الكشف عنها. ويلاحظ بحق أن التفكير موجود في الأدب ولكنه متصل باللغة والصياغة أي أنه ذو منهجية مختلفة عن التفكير الفلسفي المجرد، فالنص الأدبي عنده يتميز من الأفكار التي نجدها في مجالات أخرى مثل علم النفس أو الاجتماع أو التاريخ حيث تكون اللغة مجرد علامات أو إشارات إلى أشياء، أما النص الأدبي فيقيم على العلاقة الوثيقة بين الأفكار واللغة، إذ يبدو أن اللغة هي التي أنتجت بنشاطها أو فاعليتها الخاصة هذه الأفكار.

مصادر الأدب العربي المعاصر

لـ يجرى أن تكون المناقشات السابقة قد أفلحت في بناء أرضية للتساؤل الأساسي في البحث الحالي حول الخلفية الفكرية للأدب العربي المعاصر. وإزاء هذا التساؤل لا نملك إلا أن نعبّر عن الأسف والأسف، ذلك أنه يصعب أن يعد أول مستند يتبادر إلى الذهن في هذا المجال، وهو الفكر العربي الحديث، واحداً من مصادر تفكيرنا الأدبي المعاصر. وقد يكون الفكر العربي القديم - ولو جزئياً - واحداً من هذه المصادر أما الفكر العربي الحديث فيكاد لا يذكر في مستندات الأدباء المباشرة أو غير المباشرة. وهناك شعور عام بين الأدباء العرب مفاده أنهم لا يجدون متفاهم في فكرنا الحديث. وإذا جاز لي أن استشهد بتجربتي الخاصة أقول إنني خلال الثمانينات مثلاً حضرت أو أسهمت في ندوات عديدة أدبية وفكرية، بعضها إذاعي وبعضها تلفزيوني وبعضها صحفي وبعضها أكاديمي، وكانت كلها تدور حول الأدب أو الفكر العربي الحديث، أو الغزو الثقافي، أو وجهة الأدب العربي المعاصر، وما أشبه ذلك. . . ولم يحدث أن سمعت في هذه الندوات حل اختلاف أزمتها وأمكنتها وطبيعتها من يستشهد بمنطوقات الفكر العربي الحديث أو يدافع عن وجوده أصلاً. وحتى أهل هذا الفكر نفسه لم يقرأوا بوجوده بعد، وحين كانت تدور مناقشات بينهم كان يتضح تماماً أنهم غير متفقين على مفاتيح التفكير الأساسية وهي النهج والمصطلح والغاية.

ومن هنا تأتي شكوى الأدباء إذ يقولون: نحن نجرب بطريقتنا الخاصة وليس لدينا جدار فكري عربي نستند إليه، وذلك على فرض أنهم سيقروا بهذا الفكر لو وجد. وتجربنا هذه الملاحظة العرضية الأخيرة إلى مشكلة غير عرضية تكفي هنا بالإشارة إليها دون الخوض فيها، وهي مشكلة عزوف الأدباء عن الثقافة الفكرية واكتفائهم بالثقافة الأدبية الخالصة ولاسيما تلك التي تتفق مع الأجناس الأدبية التي يهتمون بها.

وحتى أوضح المقصود بغياب الفكر العربي الحديث عن ساحة التفكير الأدبي، أشير مثلاً إلى أن الأدب العربي المعاصر يعنى بوجه خاص بقضايا حيوية مثل الهوية التاريخية، والوحدة العربية، والتحرر القومي والاجتماعي، والأصالة والمعاصرة، والريف والمدنية، والتقدم، والقضية الوجودية والانطولوجية وقضايا الإنسان والنفس والقضايا المتعلقة بالصورة المستقبلية للمجتمع العربي وما أشبه ذلك.

إذاً اتفقنا على هذا التحديد نستطيع أن نسأل: ماذا قدم الفكر العربي الحديث للأدب العربي الحديث في هذه القضايا المعقدة؟ (بعيداً عن المرددات الأيديولوجية التي احتفظت عموماً بجوهر متابها الأصلية الغربية وظلت تستمد نسقها وتحولاتها من التجارب الخارجية). من خلال الفكر الأدبي نفسه لا تكاد نلمح وجوداً لأجوبة الفكر العربي على هذه المسائل وغيرها من المسائل المهمة. إن الفكر العربي لا يقول لنا في النصوص الأدبية (وإنما خارجها أيضاً) من نحن في العالم المعاصر وما هويتنا الحضارية، وما موقعنا بالنسبة للآخر، وما هي مقومات ثقافتنا العربية الحديثة. ويحيل إلى قارئ الروايات والأشعار العربية أن العربي مازال يعاني من جميع صوره وتشتت موقفه وحرته إزاء معطيات الحضارة الجديدة. وما دام العلم محركاً أساسياً من محركات الحياة المعاصرة فإنه يحق لنا أن نسأل: أين الروح العلمي من إنتاجنا الأدبي. هل شعر الأدب العربي، نتيجة

تعرض من الفكر العربي، بتحدي روح التفكير العلمي الذي يواجه المجتمع العربي والفرد العربي؟ هل طرح الفكر العربي أمام الروايات والقصائد التي تعرضت لموضوع الخرافة والعلم مادة مساعدتها على اعتماد تقرب سليم من هذه القضية .

وليكن واضحاً أن ما يجري الحديث عنه هنا ليس النهضة العلمية والإنتاج العلمي والبحث العلمي، فذلك أمر أكثر التصاقاً بالاستراتيجيات العلمية والتربوية وخطط التنمية والتطوير. إن عور الحديث مشكلة انتقال المجتمع العربي إلى التفكير العلمي: كيف ننحو منحى علمياً في فهم أنفسنا وفي فهم المجتمع من حولنا وفي فهم العالم؟ كيف نعامل رواسب الخرافة وهل مازالت هذه الرواسب عالقة في النفوس وإلى أي مدى يكون لها تأثير في تصرفاتنا الواعية أو اللاشعورية، والأدب العربي بالطبع ليس غريباً عن هذه الأسئلة، وتبدو القصة العربية القصيرة والطويلة أكثر اقتراباً من هذا الموضوع (عبد السلام العجيلي، الطيب صالح، توفيق الحكيم، نجيب محفوظ)، ولكن كل ما قدم من تفكير بهذا الصدد كان أقرب إلى الاجتهاد واللمس منه إلى الموقف المتأسس. وكذلك الشأن مثلاً في موضوع المواجهة بين الشرق والغرب الذي هو غير بعيد عن مسألة الريح العلمي، والذي يبدو موضوعاً أثيراً لدى الروائيين العرب منذ أيام طه حسين وتوفيق الحكيم وشكيب الجابري والطيب صالح وسهيل إدريس وعبد السلام العجيلي وغيرهم.

ومرة أخرى لا يعني هذا الكلام أي انتقاص من عمق التفكير الأدبي أو جدواه، ولكن ما يرمي إليه بالضبط هو الإشارة إلى ضالة الخلفية الفكرية التي يقدمها الفكر العربي الحديث إلى الأدب العربي الحديث.

بـ وإذا فتنقذ الفكر العربي الحديث فحريّ بنا أيضاً وأولى أن نفتقد الفكر العربي القديم في مصادر تفكيرنا الأدبي. وهذا الانصراف عن الثقافة الفكرية والفلسفية يمكن أن يكون في جانب منه امتداداً لظاهرة الطبع القديمة في الأدب. إذ أن الكثرة الكاثرة من شعرائنا القدامى كانت بعيدة عن الثقافة الفلسفية بل كانت تأنف منها، ولم ينجم من هذه الآفة سوى شعراء المعالي الكبار مثل أبي العلاء المعري وأبي تمام والمتنبي، وشعراء الصوفية مثل ابن الفارض. وبالطبع لا نستطيع أن نعمم فنقول إن أدبنا الحديث خال من تأثيرات الفكر العربي القديم، ولكننا يمكن أن نقول إن الفكر العربي القديم لا يشكل واقعياً واحداً من المستندات الأساسية لأدبنا الحديث. وهنا يجب أن نفرق بين المستند الثقافي الذي يتم نتيجة عملية اتصال ثقافية منظمة وبين التناثر الانتقائي أو الاقتطاعي أو التلفيقي لأفكار من هنا وهناك ترجع غالباً إلى مرحلة الدراسة المبكرة ويتم من خلال عملية تعليمية تداخلها الغاية الوظيفية الأخلاقية التي تسمح أحياناً باجتزاء النصوص وإعمال يد الحرف والتغيير بل والتبديل فيها، بحيث تنقلب العملية رأساً على عقب ونصبح نحن (أي عقيلتنا الراهنة) الذين نؤثر في النصوص ونشكلها على هواننا بدلاً من أن تكون هي الفاعلة المؤثرة.^(١٥)

وهكذا يكون تأثرنا بالفكر العربي القديم بعيداً عن التأثير النسقي الممنهج. ونادراً ما اكتشفنا من خلال الكتابات التي نقرأها، شعراً أو نثراً، وجود نسق قديم في تفكير الكاتب المعاصر، كأن أحداً ما لا يفكر مثلاً بقراءة كتاب كامل للمجاهد أو ابن حيان أو ابن رشد أو ابن سينا، على الرغم من أن جمهرة أدبائنا تتحدث عن هؤلاء المبدعين بملء الألسن.

عالم الفكر

ولعل الاستثناء الوحيد من هذا الحكم هو التأثير الصوفي ذو الجذور العميقة في التراث العربي . فملاحظ أولاً وجود عدد من الشعراء العرب الذين ينحون منحنى صوفياً (وغالباً دينياً) في أشعارهم وإن كانوا لا يرقون إلى مستوى تيار متجانس . ومثال هؤلاء عمر بهاء الأملري . ويحسب ألا يخلط هذا التيار الديني المتصوف بالتأثير الديني الخالص ، الذي يفترض أن يكون محتواه خصباً من ناحية المادة الفكرية التراثية ، وهذه هي الزاوية التي تعني البحث الحالي . ولكن - كما يلاحظ أحد الباحثين - لم يقدم هذا النوع من الشعر أية إضافات لتجربة الشعر العربي الحديث إن من ناحية المضمون وإن من ناحية الشكل^(١٦) وربما كان لانحماه الوعظي التقريبي الاجتزائي أكبر التأثير في انغلاقه على جملة مقولات مكررة بحرفيتها ، وفي ذلك يقول هذا الباحث :

« . . إن الكمية الضخمة التي وصلتنا من الشعر الديني الرديء بالنسبة إلى الشعر الذهني إنما تعزى لا إلى القيمة التي يحملها هذا الشعر بل إلى الطريقة التي صولج بها ، وهي طريقة تعتمد على عرض الحقائق وتقديرها أكثر مما تعتمد على أي شيء آخر ، هذا إذا أهضينا صن نوع من النفاق الديني كان يكمن وراء نزوع الفنان [٢] »^(١٧)

وعوداً إلى الاتجاه الصوفي لابد من التأكيد أنه مع ازدياد وهي الأدب العربي الحديث للتجربة الفكرية التراثية يزداد الانكفاء على تيار من الفكر الصوفي متفاوت ، وربما كان انكفاء الشاعر صلاح عبدالعبود إلى الصوفية في أخريات أيامه أوضح مثال لذلك .

ومما يجدر ذكره هنا أن تمجيد الرؤية التراثية ، وهو اتجاه معاصر يزداد قوة يوماً بعد يوم ويتلقى رفقاً يومياً من تجارب المبدعين وتطبيقات الناقدين ، يطرح مفارقة غريبة تصب في بحر المقولة العامة التي ينطلق منها البحث الحالي ، وهي أن مفاتيح التفكير والتعبير العربية هي حتى الآن غريبة خالصة وأن الرافد الغربي مستمر لم ينقطع . ومفاد هذه المفارقة أن حلة إحياء التراث من خلال رؤية جديدة معاصرة تتسلح عادة بالفكر الفلسفي والتقدي وتعمل في مجال التلويح بوجه خاص على تطبيق نظريات نقدية حديثة مستمدة من الفكر والنقد الغربيين لأجل إعادة تلويح أدبنا العربي القديم بل إعادة تصنيفه وإعادة كتابة تاريخه .

وإذا جاز لي أن استشهد بتجربة شخصية ، مرة أخرى ، فلاذكر إنني شاركت قبل سنوات (١٩٨٥) في سلسلة ندوات في التلغاف العربي السوري حاولت فيها طرح إمكان تمجيد الرؤية التلويحية والتقييمية لعدد من شعرائنا الكبار مثل المتنبي وأبي تمام وأبي العلاء المعري وغيرهم . وكنت أسمى الحديث من خلال بطاقات أعدها وموجلا الكتابة النهائية لما بعد المناقشات في الندوات . ولكنني لم أكمل المشروع حين فطنت عند تفحصي مراجعي إلى المفارقة التي أشرت إليها قبل قليل إذ اكتشفت أن هذه الدعوة تتضمن العودة إلى التراث بعيون غريبة ، نسميها عصرية طبعاً . ولم يكن التوقف يعني الإقلاع عن المشروع وإنما كان ناجماً عن إحساس بضرورة رؤى الموقف وموازنته بروايف مجانسة تبعد شبهة التعميم عن عملية إعادة النظر في التراث .

ولمّا بعد أتبع لي العثور على اعتراف لأوديس شديد الأهمية في السياق الحالي ، إلا أنه يطرح مشكلة لها جوانب متعددة ، لذلك نؤثر هنا أن نقدمه مجرد شاهد للتأكيدات السابقة على حدة المفارقة التراثية - التحديثية ، مع ترك جوابه الأخرى لمجالات أخرى من المناقشة حتى لا تشعب بنا السبل .

يقول أدونيس في المحاضرات التي ألقاها في الكوليج دوفرانس بباريس (أيار ١٩٨٤) والتي يفترض أنها كتبت بروح عالية من المسئولية لأنها تقدم ذوب تجريته الفكرية - الإبداعية:

«أحب هنا أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب. غير أنني كنت، كذلك، بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بروحي ومفهوماتهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي. وفي هذا الإطار، أحب أن اعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحدأة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد وأجهزته المعرفية. فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعرته وحدائمه. وقراءة رامبو ونزفال وبريتون هي التي قادتنني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهايتها. وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتنني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني، خصوصا في كل ما يتعلق بالشعرية وبخاصيتها اللغوية - التعبيرية»^(١٨).

والدرس المستفاد من كل ما تقدم هو أن الاستناد الأدبي إلى التراث العربي يعاني من ثلاثة صدوع، أولا الانكفاء على الإنتاج الأدبي والعزوف عن التراث الفكري والثاني هو الأسلوب الاقتطاعي التلقيني في التقرب من الروائع القديمة، والثالث هو التسليح بمفاتيح التفكير الغربي في عملية إعادة اكتشاف التراث، مما يعرض الموقف بأكمله إلى أن ينقلب إلى مجرد تصيد لأشئلة وشواهد ترائية تنتزع من سياقها لتؤكد وجود سبق تراثي للمردودات الراجحة (الجرجاني والبنبوية مثلاً) ويرجى أن يفهم من الملاحظات السابقة أنها تعبر عن محاولة لتقرير واقع قائم وتحليله، وهي بعيدة عن أية مرام تبشيرية ولاسيا ضد مبدأ الإفادة من التيارات الفكرية الأدبية والعالمية، الذي يبدو أنه يشكل ضرورة حيوية لأمراء فيها.

ج - نقلنا النص السابق بطبيعة الحال إلى مصدر ثالث من مصادر الأدب العربي المعاصر وهو الفكر الغربي. ومن الزاوية الاقتطافية التي أشير إليها في الكلام على المصدر الثاني وهو الفكر العربي القديم يمكن القول إن الحال مع الفكر الغربي ليست أفضل بكثير. فبالنسبة للثقافة الكلاسيكية القديمة تتضاءل الفرص عند الجيل الجديد وإن كانت تبدو آثار مهمة منها لدى الجيل الأقدم وهذا. وهذه ظاهرة عالمية تقريبا. وإذا أتينا إلى الثقافة العالمية الحديثة نجد أنه باستثناء عدد من الأدباء الذين درسوا في الخارج وظلوا على صلة بالتطورات الثقافية العالمية، يكاد الاهتمام الأساسي لكتابتنا يكون مقصوراً على جرعات اقتطافية من الثقافة الأدبية. إن أديباً لا يتجهون إلى الفلاسفة والمفكرين ولا إلى علماء الاجتماع ولا إلى علماء النفس، ولكن إلى نسق معين من الشعراء والأدباء المألين الذين يتم تصديرهم إلينا بانتظام من خلال مصافي عدد من العواصم العالمية هي بالتحديد: باريس، موسكو، لندن، واشنطن، وليس غير. ويحتل باريس وموسكو مكان الصدارة وهما الأوسع تأثيراً والأقوى بثاً. وفي الأغلب تكون طريقة تلقي اقتطافية ومتسرعة وأحياناً كثيرة مشوشة بسبب الترجمات التي لا يعلم إلا الله مدى العلاقة بين ما تحمله إلينا وبين ما تتضمنه في الأصل.

وقبل ربع قرن ونيف لاحظ الناقد البصير إحسان عباس أن معظم الأدباء لا يتأثرون بالنظرية الفكرية أو الفنية الأصلية وإنما يتأثرون عن طريق قراءاتهم لتطبيقات الأدباء الغربيين مثل كافكا وجويس^(١٩) ويبدو أن هذا الحكم مازال صحيحاً حتى اليوم.

وبالطبع كل هذه الأحكام تحتاج إلى دراسة واستقصاء ومناهج علمية في المتابعة، ولكن استناداً إلى الحس

السليم والمعرفة المباشرة يستطيع المرء أن يشير إلى أن الدواوين الشعرية والأعمال القصصية التي نقرأها تكشف بسهولة عن غياب مستند ثقافي عالمي متين وعن اهتمام متسرع بالأشياء العالية الطائفة على السطح وعن اكتفاء بالأحمال التي تختارها دور النشر التجارية أو بعض المختفين الخزئين الذين لا يصلون إلى المنابع الثقافية الكبرى في البلاد التي يذهبون إليها، وإنما يستسهلون الأمور ويختارون للترجمة أو التعريف تلك المادة السهلة التي تتوصل إليها أيديهم من أقرب الموارد.

ومادام الحديث يدور حول الفكر العالمي (الغربي بوجه خاص) فلا بد من الإشارة إلى قناة فكرية مهمة مازالت مفتوحة على ثقافتنا منذ أوائل عصر النهضة، وهي الأيديولوجيا ولاسيما ذلك الجانب منها الأكثر اتصالاً بالسياسة. فالمستند الأيديولوجي لكل كتاباتنا الأدبية الحديثة هو مستند خارجي منقول بحرفية، أو مقتبس أو معدل، إما من الغرب الأوربي الديمقراطي وإما من الشرق الأوربي الشيوعي. ويمكن القول إن أكثر التيارات الأجنبية تأثيراً في الأدب العربي المعاصر هو التيار الأيديولوجي. وهو تيار يستهوي الأدباء، والناشئين منهم بوجه خاص، ويدفعهم دفعا إلى التفكير في الأدب وربطه بقضايا المجتمع والحياة. ولا يمكن إنكار ما أدى إليه هذا التيار من إعادة اتصال الأدب العربي بالحياة والواقع بعد أن كان منبياً إما على التقليد الأعمى وإما على التوهيمات العاطفية على أن المجال المحلي ليس مجال تقييم التجهيزات وإذنا هو تفحص لدى جدية الأفكار وصحة مفعولها. وبهذا المعنى لابد من الإشارة إلى أن تأثير الأيديولوجيا على معه في أكثر الأحيان مرفقاً فكرياً أحادياً وميكانيكياً وسطعياً واستعمادياً، وخلف في عالم الأدب تصنيفية حادة لا تساعد كثيراً على نمو مناهج معاني لتوليد الأفكار من أحشاء التجربة الأدبية. وهناك اتفاق عام على أن التطبيقات الأدبية للأيديولوجيا كانت دائماً شديدة الانقياد بالأهداف السياسية المحلية وحولت النص الأدبي إلى خطبة دهاوية. ولم ينتج من ذلك إلا أدباء كبار ذوو موهبة، وفي المراحل المتأخرة من إنتاجهم.^(٢٠)

د- وهكذا يتبين أن الأدب العربي الحديث يفتقر من مصادر فكرية بعيدة عن الفكر العربي قديمه وحديثه، وأن عامل الثقافة الغربية أو العالمية هو العامل الأقوى في تشكيله الفكري. وليس إقرار مثل هذه الحقيقة أمراً سهلاً، فهي تمثل حكماً قاسياً على مرحلة كاملة. لذلك يؤثر المرء أن يدعّم هذا الحكم ببعض الشهادات والاستشهادات. ويأدى ذى بدء، إذا أمكن التغلّي عن القاعدة الخلقية الذهبية: البيئة على من ادعى واليمين على من أنكر، أو على الأقل تأجيل بينات الإدعاء إلى ما بعد، نستطيع أن نتناول الموضوع من زاوية معكوسة لنشير إلى أن من يتابع البيانات والتصريحات والمقابلات الأدبية منذ مطلع العشرينات حتى اليوم يفتقد فيها أي شعور لدى الأدباء العرب بوجود شيء اسمه الفكر العربي الحديث، كما أن إنتاجهم الأدبي من شعر ونثر لا يكشف وجود أية تيارات فكرية عربية معاصرة مقابل ما يكشفه من وجود تيارات غربية أو عالمية من وجودية وماركسية وعقلانية وعلمية وغيرها. نقرأ مثلاً كتاباً مهماً في إطار هذا الموضوع وهو كتاب الدكتور إحسان عباس: «التجهيزات الشعر العربية المعاصرة»، فنجد أنه يحصر التجهيزات الفكرية الشعرية بخمسة مواقف هي: الموقف من الزمن، الموقف من المدينة، الموقف من التراث، الموقف من الحب، الموقف من المجتمع. وإذا تعمق تحليلات الدكتور عباس واستنتاجاته حول مناهج تفكير الشعراء لا نكد نرى أثراً للفكر العربي الحديث، وحتى لا نقوله ما يمكن ألا يرضى عنه تماماً لنحاول أن نستشهد بأحد نصوصه المباشرة حول هذا الموضوع. يقول عباس كأنه يجيب مقدماً على التساؤلات المطروحة هنا.

وقبل هذا كله أين يقف الشاعر نفسه من فكر عصره وثقافته وأيديولوجياته : هل هو ماركسي يتحدث - دون أدنى تمقيد - عن البروليتاريا والثورة وصراع الطبقات وحتمية التاريخ، أو هو ليبرالي؟ وهل يؤمن بما تدعو إليه الوجودية من مبادئ؟ أتراه يرى أن الإنسان ابن موقفه وأن مطلبه الأول والأخير هو الحرية، وأن حريته بالمعنى الدقيق التزام، وهل توغل في شعاب التحليلات النفسية الفرويدية وآمن بسيطرة اللاوعي وبأهميته في حياة الأفراد، وبالأحلام وما تعنيه من غزونات جنسية، ولابد أن يتأثر اتجاهه - بل لعله يتحدد - إذا هو أعجب بالسرالية وآمن كما يؤمن السرياليون بتعطيل العقل الرواعي automism ليجد العقل الباطن سبيله إلى الانطلاق دون أن تعرفه أية عوائق . . .

ويجري في هذا النطاق استفسارات كثيرة عن الميدان العلمي المحيى إلى الشاعر، هل هو علم الاجتماع أو الأنثروبولوجيا أو الفلسفة، وأي فروع علم الاجتماع مثلا، ومن هو رفيقه المفضل من الكتاب : «أهو ماكس فير أم لفي شتراوس أم هيدجر، أم . . . بل لعل الباحث يحاول أن يتعرف إلى اللون الغالب على قراءات الشاعر: أهو ممن يجب قراءة الروايات والقصص أو قراءة الدواوين الشعرية أو قراءة الكتب العلمية، أو يفضل أن يعتمد عن سيطرة الكتاب والأفكار ما استطاع إلى ذلك سبيلا، وإذا كان يجب قراءة الشعر فهل هو يفضل (مثل السياب) الشاعرة الانجليزية إيديث سبتول أو الشاعر الإنجليزي ت. س. ايليوت، أو لعله لا يقرأ هذه ولا ذاك، وإنما يجب سان جون بيرز أو يعجبه بابلو نيرودا أو ناظم حكمت»^(٢١).

إن هذا النص الذي يصنف الاحتمالات الثقافية والفكرية للشاعر العربي الحديث يكفي وحده شاهدا على خلل هذه الاحتمالات تماما من الفكر العربي. كما أنه يبين بوضوح متابع الثقافة الغربية التي يستقي منها الشاعر العربي على نحو ما تقدم في الدراسة الحالية: الوجودية، الماركسية، الفرويدية، علم الاجتماع العام، السريالية، التراث الشعري الغربي والعالي.

وهذه اللوحة القديمة نسبيا (منتصف السبعينات) لا ينقصها لكي تنطبق على أواخر الثمانينات (تاريخ كتابة الدراسة الحالية) سوى إضافة النبوية واللسانيات، وهما أيضا نزعتان غريتان مثة في المئة، ويجري التركيز هنا على شهادة إحسان عباس لأنه أبرز من عني بمتابعة مصادر الفكر في الأدب العربي الحديث من خلال كتاباته المختلفة، ونصادف له في أوائل الستينات محاولة رائدة لرسم خريطة مختصرة «للتجاهات الفلسفية في الأدب العربي المعاصر» وفي هذا المقال المركز يقرر إحسان عباس أن التيارين الفكريين السالدين في الأدب العربي آنذاك هما الوجودية، والماركسية. ويلاحظ أن الوجودية أكثر انتشارا في منطقة الشام بسبب وفرة الترجمات ويستشهد بأعمال مهمة في أدب الستينات منها:

- «الحى اللاتيني» سهيل ادريس.

- «جيل القدر» وثائر محترف مطاع صفدي.

- «المهزومون»، هاني الرامب.

- «أنا أحياء»، ليلى بعلبكي.

- «الصمت والمطر»، حليم بركات (أقاصيص).

عالم الفكر

ويلاحظ إحسان عباس أن التيار الماركسي (حينذاك) أقل انتشاراً من التيار الوجودي، وإنه لفت النظر إلى الصراع الطبقي وحالة الطبقات الفقيرة، وأبرز قيمة التضالّي في الأدب، وعزى الشعر من الغيبة ولكنه أفسح المجال للشعارات، ودارت معظم موضوعاته حول الريف لمدم وجود طبقة عاملة .

ويتمهي المقال بالتأكيد على أنه ليس لدينا مذاهب فلسفية يستند لها أدب وإنما لدينا مسائل فكرية وفلسفية دخلت في نطاق الشعر والمسرحية والقصة، كما يؤكد أن المشكلات الميتافيزيقية القديمة استمرت في الأدب العربي المعاصر (٢٢).

واستكمالاً للصورة وتأكيداً لهذا الحكم القاسم الذي يصدره القاضي كارها مكرها، يمكن الإشارة هنا إلى ندوتين عقدتهما مجلة الأدب في الستينات حول موضوعين قريبين من الموضوع الحالي وضمنا أبرز الأصوات في ساحة الأدب العربي الفكر، وانتهتا إلى نتائج لا تختلف في مجملها عن استنتاجات الدراسة الحالية .

١ - الندوة الأولى (١٩٦٢) ضمت نجيب محفوظ ود. عبد الرحمن بدوي، ود. لويس عوض، وتناولت موضوع الخلفية الفلسفية للأدب العربي الحديث، وبما أن منحى الكلام الحالي هو تقديم البيئات أو الشهادات التي تثبت عدم وجود الفكر العربي في الساحة الذهنية للباحثين عن مصادر التفكير الأدبي العربي المعاصر فسيجري تلخيص سريع (في هذه الندوة وفي الندوة التالية) لخلاصة الآراء والمواقف بهذا الصدد مع ربطها بأسماء أصحابها .

نجيب محفوظ

يقرر أن أدبنا لا يخلو من خلفية فلسفية . وهذه الخلفية هي : الوجودية، الصوفية، المسرح الذهني . وهي خلفية بسيطة إذا قيست ببروست أو سارتر . ويذكر توليف الحكيم (أوديب)، والملازم وتأثره بشوبنهاور، وطه حسين وصلته بديكارت، ويسرط (أيام) طه حسين بمبادئ فلسفة الرجوع إلى الطبيعة والفكرة السلمية (٢٣) (٢٤).

د. لويس عوض

يؤكد أنه لا يستطيع تبويب توليف الحكيم في فلسفة معينة إلا التي أعلنها هو، وهي التعادلية، ويأخذ عليها عدم جديتها كنظام فلسفي .

ويستفاد من ذلك طبعاً أن المحاولة الفلسفية - الأدبية القيمة التي حدثت على يد أديب عربي مشهور أتت دون المستوى الجدي . ويشير لويس عوض إلى أن الأدب الحديث في مصر يعبر عن اعتناقات فلسفية على الشكل التالي :

الطوطاوي : الفكر الأوديب اللبرالي .

قاسم أمين ولطفي السيد : الضعية المشفوعة بالبرالية .

المقاد : الفلسفة الألمانية (خاصة كانت) ولكن عن طريق الانكليزية .

د. عبدالرحمن بدوي

يقرر بدوي أنه يصعب القول بوجود فلسفة واضحة في إنتاجنا المعاصر، فهو إنتاج متغير يتبع (المودة) السائدة^(٢٤) ويقف عند توفيق الحكيم ويناقش مقاله نجيب محفوظ بهذا الشأن ويأخذ على أدب الحكيم خلوه من أية فكرة مترابطة وانعدام تصور خاص للكون والوجود، وبذلك يكون معنى الأدب الذهني عند توفيق الحكيم «الأدب الخالي من الحركة»^(٢٥).

٢- الندوة الثانية (١٩٦٦)، وقد ضمت د. عبدالقادر القط، د. شكري حيا، أحمد عباس صالح، د. أحمد كمال زكي.

د. عبد القادر القط

يشير إلى عدم وجود أي تحديد، ولا سيما في، في الرواية العربية، وينسب إلى نجيب محفوظ بعض التجديد النسبي، بالقياس إلى رواياته المبكرة. ويؤكد تمسك الرواية العربية بالمحافظة مقارنة مع الشعر والمسرح، ويتخذ كلامه منحى فنيا، ويطلب بأن ينبع تهديدنا من واقعنا دون عزلة عن أصداء التجديد في الأدب العالمي.

أحمد عباس صالح

يقرر أن نجيب محفوظ ربط الشكل بالمضمون ونفى تهديد الشكل وأكد أن الفكر الجديد ضروري لتوليد الشكل الجديد.

ويذكر صالح أن نجيب محفوظ بدأ يكتب الجديد منذ «ثروة على النيل» و«أولاد حارتنا» لأن موقفه تغير من موقف الواقعي المحايد إلى موقف صاحب القضية. وهكذا كانت روايتنا تدور في النطاق الاجتماعي فأعطاه محفوظ بعداً فلسفياً.

ولا يذكر صالح شيئا عن هوية هذا البعد الفلسفي أو طبيعته أو عمقه، ويكتفي بتحديد «ثروة على النيل» بأنها رواية فكرة أو رواية أزمة، وأنها تعالج العدل المطلق الذي يفترض أن ينعكس على العدل النسبي في المجتمع الإنساني. وبذلك تختلف عن الثلاثية (أي عن الطابع الوصفي التصوري للثلاثية).

ومن الملاحظات التي يمكن أن تسجل لأحمد عباس صالح بعد مضي ٢٣ سنة على أقواله وبعد فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل إشارة إلى وجود لغة دولية لا يستطيع أن ينفصل عنها الفنان وأن نجيب محفوظ بدأ يكتب مقتحمًا المناخ العام في الفكر الدولي.

د. شكري حيا

يشير إلى غياب الثقافة الفلسفية في الأدب العربي، ويعتبرها شرطا ضروريا للإبداع، ويلاحظ وجود رجعة إلى الاتجاه الرومسي مثلا في رواية «المستحيل» لمصطفى محمود، و«الرجل الذي فقد ظله» لفتححي غانم، كما يلاحظ اعتناق العلم مع الفلسفة في «العنكبوت» لمصطفى محمود.

ويقرر د. عياد أن الأشكال الفنية الجديدة في الرواية العربية مبنية على نظريات نفسية مثل الفرويدية ونيو التحليلية. ويطلب بمزيد من حرية التجربة ومزيد من الانفصاف في تصورات مختلفة مغلفة من روح المحافظة.

د. أحمد كمال زكي

يقرر أن التغير في الرواية العربية محدود وأن عدد المجددين محدود، ومقارنة نجيب محفوظ وغانس كنفاني مع كتاب الغرب مثل ناتالي ساروت تظهر فرقا بعيدا وتقصيرا عن شأو الغربيين.^(٢٧)

حتى الآن جرى تقديم جملة من التحليلات والشهادات في حدود ما هو معتدل ومتوازن، ولكن تبقى هناك خشية من أن ينسب إلى هذه المواقف أنها تنطوي على تحامل أو انتقاص على الفكر العربي الحديث وتأكيدها لاعتدال هذه المواقف ورفعة في استكمال الصورة وتقريبها من الفترة الزمنية لأحد من التذكير بموقف النقاد من الفكرين ميزا بالتطرف الشديد ابتداء من السبعينات وأخذاً يحتلان حيزا من المساحة الفكرية للأدب العربي. والاتجاه الأول هو الاتجاه الحديث Modernism الذي يقوده أدونيس والذي سبقته الإشارة إليه في تأكيد الطبيعة الرؤيوية الاستكشافية الصدمية للأدب ولا سيما الشعر.

إن أدونيس ينادي بثورة شاملة عميقة وصدمية في الحياة العربية تنبثق من الشعر، وينظر إلى معظم أشكال التجديد الحديثة على أنها قاصرة، ويربط ربطا محكما بين تجديد الرؤية وتجديد الإبداع والشكل، ولا يجد جدوى في أشكال الرقص السائدة. ذلك «أن الرقص الذي تعلمه ليس إلا «ثوبا» مختلفا، موضوعا أو ملصقا على (الجسد) التقليدي ذاته»^(٢٨).

أما الرقص الحقيقي فهو نفسه إشكالي، وهو يتجاوز المفردة وصيغ التعبير: «يتجاوز مجرد التشكيل الأزلي، إلى ما سميت به (زلزلة الجسد) إنه رؤيا شاملة - موقفا، وتعبيرا وبنية»^(٢٩). والمطلوب في النهاية كتابة تاريخ آخر، ولكن الذي سيكتبه هو الشعر العربي لا الفكر. إذ ليس في كتابة جماعة الحديثة ما يشير أبدا إلى وجود شيء اسمه الفكر العربي.

ويبقى لأدونيس، على الرغم من كل هذا الجموح الثوري في فنان الشعر، فضيلة البقاء في إطار الرقص والتقويض والاعتراف الضمني أن صورة المستقبل للشود احتمال مفتوح بعيد عن اليقينية والجزم والتحديد، وهذا هو بوجه عام الموقف الفكري للنزعة الحديثة.

أما رصيفة الحديثة في الجموح والرفض وهي البنيوية فتبدو مبررة من فضيلة السلايقية أو احترازاتها على الأقل، لأنها - بما تنسبه لنفسها من منهجية في التقرب من ظواهر الإبداع والتفكير والمعران (أي الظاهرة النفسية والظاهرة الاجتماعية) - ترفع صوتها مباشرة بالخلاص دفعة واحدة من كل المواقف وأشكال المعجز الفكري والإبداعي والاجتماعي حالما يتم تبني المنهج البنيوي. وليست هذه الملاحظات التي تقدم هنا خارجة عن الموضوع، بل هي في صميمه لأن البنيوية (العربية على الأقل) تنطلق من مقولة فساد جميع المناهج القائمة وقصورها. كمال أبو ديب أحد أبرز البنيويين العرب في الفكر والأدب، يقرر وجود خواء كامل في الفكر العربي والأدب العربي وكذلك وجود الفرصة الوحيدة للخلاص، وقد اتخذ هذا القرار في نهاية السبعينات ومازال

منذ عشر سنوات متمسكا به دون أن تخالجه شعرة من شك كما تكشف كتاباته الأخيرة. ولنعد إلى مقدمة كتابه «جدلية الحفاء والتجلي» الذي يمكن أن يكون أول كتاب عربي كامل مكرس للتطبيقات النقدية البنوية، ومن ههنا تنبع أهمية لأرباب فيها:

«بهذا التصور، وبالإصرار عليه، يكون هذا الكتاب — الذي يهدف إلى اكتناه جدلية الحفاء والتجلي وأسرار البنية العميقة وتحولاتها — طموحا لا إلى فهم عدد محدد من النصوص أو الظواهر في الشعر والوجود، بل إلى أبعد من ذلك بكثير: إلى تغيير الفكر العربي في معانيته للثقافة والإنسان والشعر، إلى نقله من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية^(٢٩) إلى فكر يترجم في مناخ الرؤية المعقدة، المتخفية، الموضوعية، والشمولية والجدلية في آن واحد: أي إلى فكر بنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة، بل يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر، في الثقافة والمجتمع والشعر، ثم إلى اقتناص شبكة العلاقات التي تشع منها وإليها، والدلالات التي تنبع من هذه العلاقات، ثم إلى البحث عن التحولات الجوهرية للبنية، التي تنشأ عبرها تجسيدات جديدة لا يمكن أن تفهم إلا عن طريق ربطها بالبنية الأساسية وإعادتها إليها، من خلال وهي جاد لمنطقي البنى: البنية السطحية والبنية العميقة».

هذا هو الهدف العام الثوري للتغييرى للبنوية عند كمال أبوديبي، أما تقييم الفكر العربي فيأتي حاريا من كل احتياط أو تحفظ في المقطع الذي يلي المقطع السابق من المقدمة. وهو يشكل وثيقة لا لبس فيها ولا تردد.

«وبهذا التصور أيضا، فإن طموح هذا الكتاب ثوري تأسيسي، ولي الآن نفسه وفعلي نقضي، لأن الزمن لم يعد زمن القبول بالرقع الصغيرة التي اسميناها خلال مائة عام (منجزات عصر النهضة العربية) ولأن الفكر العربي بعد مائة عام من التخييل والتباس والبحث والانتكاس، لا يزال — في أحواله العادية — فكريا ترقيعيا، وفي أفضل أحواله فكريا ترقيعيا حيث لا يحدد التوفيق بنية هذه الثقافة، ولأن الفكر العربي لا يزال عاجزا عن إدراك الجدلية التي تشد المكونات الأساسية للثقافة والمجتمع، والتي تجعل بنية القصيدة تمسيدا لبنية الرؤيا الوجودية: بنية الثقافة، والبنى الطبقيّة، والبنى الاقتصادية — سياسية، والبنى الفكرية — نفسية في الثقافة. ولأن الفكر العربي، كذلك، لا يزال عاجزا عن التصور الكلي المعقد لحركة الإنسان في المجتمع وقوانين التطور الفني والاقتصادي والسياسي والاجتماعي والفني فيه، ولأن الفكر العربي أخيرا، لا يزال عاجزا عن أن يطور تصورا بنيويا لمشروع سياسي أو اقتصادي، أو لدراسة قصيدة أو رواية، أو لإنشاء جامعة أو مؤسسة تجارية أو عسكرية»^(٣٠).

هناك سببان للاشتداد بهذا النص الطويل، أولهما عملي هو عدم إمكان قطع جمل كمال أبوديبي التي ترتبط ارتباطا (بنيويا) يعمل من أي اجتزاء أو تلخيص لما قضاء عليها، في نظر صاحبها على الأقل. وثانيهما نظري هو أن النص الحالي يكاد يكون أعنف ما وجه من نقد أدبي للفكر العربي، وهو يتضمن نفيا مطلقا لوجود هذا الفكر من أصغر مستوى في الحياة العربية إلى أعلى مستوى. كما أنه يقدم حلا أدبيا أودا منطلق أدبي للمعضلة الفكرية العربية، وبكلمة أخرى يشير إلى أن الأدب العربي يتملص بحساسية شديدة معضلة خواء الفكر العربي، ويجب ألا ننسى في النهاية أن كلا من أدونيس وكمال أبوديبي (والأنظمة المتساندة الذي

يمثلانه) ينطلقان من مواقع أدبية لا من أنظمة فلسفية أو اجتماعية، وبمهما وضعنا من واجهات فكرية فلسفية فيها بالتبعية ناطقان باسم الموقف الأدبي، إن صح فصله عن الموقف الفكري، وعند كمال أبوديب لا يصح ذلك إطلاقاً.

والآن لم يبق إلا لمسة واحدة وتكتمل صورة الموقف الأدبي العربي من الفكر، وتلك هي لمسة (الأسلوبية)، وربما معها (اللسانيات الحديثة)، ذلك أن كل حديث عن الاتجاهات الفكرية الراهنة منذ السبعينات وحتى نهاية الثمانينات يظل منقوصاً إذا لم يحسب فيه حساب لللسانيات والأسلوبيات الحديثة، وهي نظام معرفي ذومنى علمي خالص وقد كثر الحديث عنه في الأونة الأخيرة وتشعب حتى 'غداً يمكننا اليوم القول إن المناهض الأساسي للتفكير البنوي في الثمانينات العربية هو التفكير اللساني - الأسلوبى، وهو من جنسه طبعاً. إن هذا التفكير أيضاً، بوصفه تمهيدياً وتغييرياً، ينطلق من موقع اعتقاد البعد الفكري للأدب العربي والتفقد العربي كذلك، وفي رأي واحد من أبرز رواد هذا النسق المعرفي، وهو الدكتور عبدالسلام المسدى، يمكن أن يعزى انحصار الفكر النقدي العربي على الأخذ دون العطاء إلى غياب بعدين في الدراسات النقدية العربية الحديثة، البعد الأول هو البعد النقدي الناجم عن غلبة المناحي الملهمية في التيارات النقدية والثاني هو انعدام البعد الأسلوبى(٢):

«وأما انعدام البعد الأسلوبى فلا مرد له إلا الحواجز القائمة بين مصادر التفكير عند العرب ولا سيما المحدثين منهم، وأكبر حاجز أتم كاد يغطي على تاريخ الفكر العربي هو ذلك الذي قام بين الفلسفة والنقد الأدبي حتى أننا لا نكاد نعي وجود «أسلوبية» للأدب والنقد، بل وللفلسفة المناهض نفسها، فقصر بذلك النظر «الأسلوبى الإستمولوجى» فكان لزاماً أن ترجع كافة الأخذ كافة العطاء» (٣١).

شيء أخير يمكن أن يختم به هذا العرض المقعم بالسلبية لموقف الأدب العربي من الفكر العربي، وهو أن كل المواقف الناقدة أثبتت من مواقع خارجية أي أنها أرادت أن تصلح الحال أو تقلبه أو تغيره بأدوات معرفية غير منبثقة من الفكر العربي نفسه. ولن يغير من صحة هذا الحكم كون هذه المواقف علمية الألق أو علمية الادعاء. وتبقى المعضلة أن الفكر العربي غير قادر، فيما يبدو للأدب العربي، أن يتقلب على ذاته وينفض عن نفسه الغبار ويشق الطريق المنشود ليصبح مرجعاً للأدب وللمجتمع وللملأمة.

ولا ينبغي أن يفهم من هذا الكلام اعتراض تبشيري على الاستناد إلى الأفكار القادمة من الخارج، فالكلام هنا منطلق من تقدير واقع الحال من جهة، ومن الاعتقاد بوحلة الثقافة العالمية للمعاصرة من جهة أخرى.

وإذا كان هناك أي أثر للنفس التبشيري في كل ما قيل حتى الآن فليكن واضحاً التأكيد أنه المراهنة على وهي الذات ووهي الآخر ووهي الإطار العالمي، وذلك بالخروج من بوتقة الأوهام والأحلام، وما أصعب ذلك، في عالم الأدب والإبداع على أقل تقدير.

هـ- جولة مع نص روائي

بعد أن طال الحديث وذهب مذاهب، آن الأوان للتأكد من مصداقية كل هذا الذي قيل عن هجانة مصادر الفكر في الأدب العربي الحديث. ولا شيء في الدنيا أصعب حجة من المثل للموس. وبما هو ذا نص

عالم الفكر

مقتطف من رواية حديثة «رامة والتنين» لكتابتم تمكن شهدت له أوساط القراء ومخاض النقاد بالإبداع . هو ادوار الخراط (٢٢٦) .

كانت همس له بغنائها المبحوح النبرات فكأنها يطفو، في سفينة معتمة الجوف بلا شراع ولا سارية ، حل موج هادىء ، إلى البحر الأزرق الفسح تنسكب مياهه الخفيفة الزيد على رمال السفوح الخضمر التي ترتفع فوقها أشجار الأرز السامق المعتيق .

قال : لم أسمعك تضحكين بصوت عال ، تقهقهين ، أبدا . ما صوت ضحكك ؟

قالت : لعل أميل إلى أن أكون تراجيدية شيئا ما ، أنا أيضا .

قال : هناك شيء تراجيدي ما ، فيك ، هذا صحيح . ليس ميلودراميا بالطبع ، شيء حتمي كأنه مقدور ، على الرغم من كل مفاجأتك .

قالت : يعني ، كما يقال عندنا في البلد ، مكتوب على الجبين .

فأمسك بيدها ، وسكت .

قال لها : حقيقة ، أريد أن أعرف من أنا ، في تصورك ، ما صورتني عندك ؟

قالت له : كما تشاء . لك عندي صورتان : صورة عقلية : صورة الرجل الذي يعيش بمجموعة من القواعد والأصول ، ما ينبغي أن يفعل ، وما ينبغي ألا يفعل ، صورة الأخلاقي ، العقل ، أو على الأصح الذي يحسب لكل شيء حسابا أخلاقيا . وهو ، في ذاته ، شيء حسن ، صورة عاطفية ، صورة المعطاء ، أنت تعرف التفرقة الشهيرة التي عندي ، بين الناس ، الناس عندي فريقان : فريق يأخذ ، وفريق يعطي .

وتأملته برهة ، قالت : أنت من الفريق الذي يعطي . طبعاً أنت تأخذ ، ككل الناس ، لكن العطاء عندك ، فيها أنصوري ، هو الذي تريد .

قال لمحا : ولكن أين أنت هنا ، في هذه الصورة ذات الجانبين ، من أنا عندك ؟

قالت : أنا الجانب الشرير في نفسك ، هكذا أنت ترائي ، الجانب الذي تتحلل فيه القواعد والأصول مما ينبغي ويصح ويحوز ، وترتفع عنه قبضة القيود الاجتماعية والنفسية ، هذه أنا عندك . هذا ما يكاد يصيبني منك بالجثرون ، هذا ما أكرهه فيك .

فذهل ، كانت المفاجأة بحيث لم يستطع الرد حقا ، فلم يكن قد خطر له ذلك كله ببال .

وقال لنفسه : أنت مفرط الوعي بذلك الرد حقا ، فلم يكن قد خطر له ذلك كله ببال .

وقال لنفسه : أنت مفرط الوصي بذاتك ، مفرط الشفقة هن ذاتك ، لذلك أنت لا تعرف نفسك ، ولا تعرفها ، ولا تعرف ما يطوف بخلدك ، أنت في النهاية ... مع كل الثثرة ... لا تقول شيئا . ولا تقول عن ذات نفسك على الأخص .

قال لنفسه : وأيضا القوابل الجاهزة المألوفة ، المطروحة في السوق . كل ما تقول : وأيضا إن جسمها ملكها

وحدها، هي ما تملكه، ولم تبعه قط. ولم يكن أداة. وهذا صحيح. هي وحدها القادرة على أن تعطيكم أو تمنعكم إياه، جسمها، أنت لا تستطيع أن تأخذ قضية مسلماً بها، تفعل به ما تشاء، ليس موضوعاً، بينها وبينه وحدانية كاملة، هي على العكس منك. تبحث عن التعدد من داخل وحدانياتها النهائية، أما أنت فتتشدد وحدانية مفقودة مفتتة مقسمة.

لم يقل لها: لا أحاسبك، وليس في استطاعتي، لك مطلق الحرية. وليس هذا منحة مني، أو هبة. أنا أعرّف. أو يخيّل لي - ما الفهر الذي يدفعك ويحثك نحو جنونك. أو يقيك في حصار تعقلك، على السواء. يا طفلي، الأبدية الحكيمة. يا ساحرة لا تمسك بها قبضة. لكنني أحبك، لذلك أريد أن أعرف من أنت، ما أنت، أريد أن أغزو بيدي العاريتين في عمق أحشائك الداخلية دون أن أسها مع ذلك بجرح أو أذى. وأعرف أن ذلك مستحيل. لا تقولي هذه سادية. ما أسهل هذا، وما أصعب أن أقول لك إن طغيان هذا الحب هو أيضاً أن أقف نفسي، أن أجدها في نفس الوقت ونفس الفعل. هذا قالب آخر، أن أعبر منطقة امتحان لا قبل لي بها، بكل الكرامة، قالب قالب، أيسن أجد الكلمة المفقودة؟ أين أعطي من عذاب العمى والتمسقة؟ لا تقولي لي مجرد رغبة في التملك. بل أنا أريد الحرية، لا حريتي بل الحرية، معك، تاجاً تحت قدميك، وما في وسعي أن أصل إلى رحابها، هل الحرية هذه الأصفاد؟ سألته أنا وأنت نرسف في القيود.

أريد أن أهيئ صباغة وجه العالم على غرل وجهك. هذه حريتي، بما له من تطاول ولكنه سكنت. لماذا الصمت؟

ماذا نرى في هذا النص من خلفية فكرية؟

من الناحية العامة لا يحتاج متابع التطورات الأدبية الحديثة في العالم إلى جهد كبير ليلاحظ أن هذا النص الروائي يتمي إلى تيار (الرواية الجديدة Nouveau roman) أي ذلك التيار الروائي الذي قادته كتاب مثل آلان روب - غرييه وناتالي ساروت وميشيل بوتور ومازغريت دوراس، ومن قبلهم صموئيل بيكيت في المسرح. وتنطلق هذه الرواية الجديدة فكراً من التأكيد أن الحقيقة الإنسانية، النفسية والمصرية مقسمة دائماً للنظر والاكتشاف بعيداً عن المسلمات الجاهزة والمقولات المنطقية الجافة. ويتضح في النص الحالي أن المتحدث (ميخائيل) والمتحدث (رأمة) يحاولان التوصل إلى فهم أعمق لنفسيهما، إلى بل خلق جديد لعالمهما، وذلك من خلال التوحد والحرية. وهذه المقولات جديدة تماماً في النص الأدبي العربي، وهي ليست مستقاة - كما هو واضح - من أية مرحلة من مراحل الفكر العربي ماضياً وحاضراً. والمستند الوحيد الذي يمكن أن يكون له شبه بها يجري من تعمق الذات والصبوة إلى توحيدها هو المستند الصوفي العربي القديم، ولكن لا المصطلح ولا الصياغة ولا الهدف ولا المناخ العام يمكن أن يوحي لنا بوجود أي صلة مستندية بين النص الحالي والأدب الصوفي العربي الإسلامي، يضاف إلى ذلك أن شرط الحرية المصوغ بالطريقة الوجودية - النفسية الحالية يبدو غربياً تماماً على نصوص ابن عربي أو الحلاج أو ابن الفارض. وفي النص ما يمثل النظرة الجديدة في القرب إلى المرأة روحاً وجسداً، وهي نظرة مخالفة لكل ما نعرفه في السابق وبخاصة من خلال الأدبيات التقليدية ذات المستند الديني. فهناك أولاً الإشارة إلى جسد المرأة الذي هو ملكها دائماً حتى لو كان بين يدي الرجل، أنها

سيدة جسدها، وهناك تفريق كبير بين التجاوب الجسدي الأثوري الناجم عن قناعة بالمعطاء والتوجه وبين التجاوب الظاهري أو القسري المدفوع بدوافع خارجية عن الذات. ولكن المسألة أبعد من ذلك. ففي النص محاولة ذكية للتفريق بين العالم الداخلي للرجل والعالم الداخلي للمرأة. فعالم المرأة منضو في وحدانية كاملة نهائية والمرأة تبحث عن التعددية ولكن من خلال هذا التوحد الكلي. أما الرجل فيفتقر إلى التماسك ووحدانيته «مفقودة مفتحة مقسمة»، ولذلك لا يجد وحدانيته ولا حرته إلا في رحاب صدرها العامر بالحياة والتجانس والتخصب. وهي بالنتيجة الحرية المطلقة. ومن هنا كانت مخلوقا مستعصيا غير قابل للقبض عليه، مع أن الرجل في كل دقيقة يتمنى أن يغوص في عالمها المتكامل جسدا وروحا: «أريد أن أغور بيدي العاريتين في عمق أحشائك الداخلية دون أن أسها مع ذلك بجرح أو أذى» وأهرف أن ذلك مستحيل والغرض النهائي من كل ذلك ليس التملك بل هو التوصل إلى الحرية مع المرأة ومن خلال العمل على الانقلاب الداخلي من أجل خلق نفس جديدة وعالم جديد.

«لا تقولي لي مجرد رغبة في التملك، بل أنا أريد الحرية، لا حريتي بل الحرية معك، ناسجا تحت قدميك...».

«أريد أن أهيئ صياغة وجه العالم على فرار وجهك، هذه حريتي».

والملاحظ في هذا النص عدم وجود أية إشارة إلى الجمال الأثوري الخارجي، ولو من خلال التوصيف العام على الطريقة التقليدية والتي «المشتركة مع القديم ربما يكون في عملية الانحناء أمام المرأة ولكن هذه المرة لسبب مختلف، وعلى أي حال يبدو أن مصير الرجل في النهاية هو الانحناء مهما اختلفت الفلسفات والتعاملات.

وهناك شيء آخر في مجال الإنكار العامة لا بد من الإشارة إليه هو هذه اللغة المبطنة التي تذكر بالصوفية قطعا ولكنها تمتنع من معين مختلف كما أسلفنا. ولعله من أبرز مظاهرها الجمع الدائم بين النقيضين في توحيدية كاملة، وهذا بالطبع أثر من آثار الحدائية في التفكير وتجاوز للمنطقية الحادة والعقلانية المجازمة. نلاحظ هنا مثلاً: ما أسهل وما أصعب... اجتماع العقل والجنون، الاتمهات والكرامة، الوحدة والتنوع، كأنها هناك حركة للالتفاف حول التقاض واحتواء الحياة بصفو مطلق.

هذا من ناحية المناخ العام. أما حين يجرى تفكيك النص من خلال جزئياته، فهناك في كل تفصيل ما يدل على أن مرجعية النص الفكرية (والفنية بطبيعة الحال) هي الثقافة الغربية والأدب الغربي. على أن تناول جزئيات النص يصعب أن يقف بنا عند حد ويحشى أن يفرجنا عن نطاق الهدف المرسوم لهذا الشاهد. ومن هنا سوف نكتفي بالملاحظات التالية حول مستندات المقولات الأساسية للنص.

١- تمهيد للمسألة في داخل النص وحتمية المصير المرسوم.

وهنا نجمع الفكرة بين قدرة التراجيديا اليونانية والقدرة الشرقية، قدرة اللوح المحفوظ والمصير المكتوب على الجبين. وإذا حتى المفهوم الشرقي التقليدي الخالص جرى تلويحه بمصطلحات المفهومات الغربية (تراجيديا وميلودراما).

٢- ازدواجية النفس الإنسانية بين العقلية والعاطفية، ووجود جانب خير في منطقة من النفس الإنسانية وجانب شرير.

عالم الفكر

هنا أيضا يختلط المفهوم القديم لثنوية الخير والشر مع علم النفس الفرويدى وتكاد نرى مشروع فرويد نفسه ينقسم النفس إلى ثلاث مناطق:

الأنا الأهل Super ego، والأنا ego، وهو كذا بل يكتمل بعد قليل حين تتطابق العاطفة الممتلئة مع الأنا الأهل، والمعدل الواهي مع الأنا، والجانب الشرير مع الهو أو الغريزة العمياء.

٣- «أنت مفروط الوحي بلداتك، مفروط الشقيقة هن ذاكك».

مقولة وصي الذات بهذا الشكل أقرب إلى الفرويدية، وإنكشاف الذات بفعل الشقيقة، أي فلتشات اللسان، هي فكرة فرويدية خالصة ذات علامة مسجلة.

٤- «أنت لا تعرف نفسك...».

على الرغم من أن معرفة النفس مقولة صوفية مهمة، فالأغلب هنا أن المرجعية يونانية - سقراطية، وأن عبارة معهد دلفي المشهورة اعرف نفسك هي الأساس، لأن المعرفة المشار إليها في النص ليست معرفة روحية أو إلهية. إنها معرفة فلسفية - نفسية (ذات - نفسك - ما يدور بخلدك، إلخ...).

٥- قضية الوحدةانية والتعددية في النفس الإنسانية لا تخلص من قبس صوفي، ولكن للفكرة المطروحة هنا على الطريقة الغربية المعقنة.

٦- تأكيد مفهومات الحرية الذاتية، وريطها بالحب والتوحد الفردي، والعمل على خلق الذات والعالم خلقا جديدا من خلال هذا التوحد، كل أولئك معروض بطريقة غريبة مكسرة كثيرا في الأدبين الشعري والروائي الغربي.

٧- والإضافة إلى كل ما سبق يجد القارئ رغبة شديدة لدى مؤلف الرواية بالمحافظة على المصطلح الأجني الذي يمتاز منظومة المفاهيم التي يقوم عليها النص. والأرجح أن هذه الرغبة غير ناجمة من التظاهرية الثقافية أو التاجب، وإنما من حرص على تحديد الدولوات من خلال مصطلحات متبلورة.

ومن هذه المصطلحات

تراجيدية، ميلودراما، ساذية، وهناك مفردات كثيرة تبدو ترجمة حرفية لكلمات غريبة مفتاحية في فهم النفس منها: الجانب الشرير، القوالب الجاهزة، جسمها ملكها وحدها، أقصد نفسي، وأجد نفسي، أعيد صياغة العالم.

وبالطبع يجب أن يتذكر المرء أن الجانب الأكبر من المصطلح والمذكور المستخدم هنا إنما ينتمي إلى حضارة العهد المعاصر، وقد أصبح ملكية عامة متداولة، وإن لم يكن صحيحا سلمه من أصوله الغربية. وفي الوقت نفسه يجب أن نعرف المرء أن لغة مثل هذا النص لا تنبئ أية لغة أخرى من لغات التعبير الأدبي العربي منذ القديم وحتى منتصف هذا القرن، وهي تدل على تشكل لغة فكر - أدبية جليلة متأثرة بمنابع الثقافة العالمية.

وخاماً، في نهاية هذه البيانات والبراهين على ضلالة دور الفكر العربي في الأدب العربي المعاصر، لأجد من احتراز استبدادي مفاده أنه لا يجوز أن يفهم بما تقدم انتفاء كامل لنور الفكر العربي، والحديث بوجه خاص

فهناك المناخ الفكري العام الذي يتأثر به كل متقف في أية مرحلة دون أن يحس إحساساً نوعياً بتأثير كاتب معين أو اتجاه محدد. ومن الحق أن يشير للمرء إلى أنه ابتداءً من الثمانينات بدأت تتبلور في الأفق العربي ملامح نهوض فكري جديد على أنقاض الاتهامات التراثية والإحيائية والتغريبية لعصر النهضة، ويمتاز هذا النهوض على اختلاف اتجاهاته من علمانية ودينية وقومية وأمية. إنه أكثر وعياً لما يفعله وأكثر انتقائية وأوضح انتقادية وأقرب إلى معالجة القضايا النوعية العديدة التي تلوّق المجتمع العربي بطريقة تمجد في عدم الابتعاد عن الملموسية والخصوصية. وبالعطيم تشكل الحواجز المصطنعة (غير الفكرية) في الأفق العربي عوائق في وجه تشكل التيار الفكري وتطوره واتجاهه إلى التكامل على المستوى العربي.

خاتمة وهو دهل يده

من المأمول أن يكون العرض السابق قد أوضح طرفي المفارقة الغربية التي يعيشها الأدب العربي المعاصر، فهو من الناحية النظرية مؤمن بضرورة الاستناد إلى خلفية فكرية بل مطلع على اختلاف أصواته واتجاهاته إلى الانصباق بمثل هذه الخلفية ريباً لأن طبيعة المهوم العامة التي تنصب معالجته عليها تتطلب بالضرورة التزود بمنظور فكري يمنع العمل الأدبي رؤية أوسع ويساعد على كشف حجاب الظلمات المتراكمة. ولكنه من الناحية العملية لا يجد في مناهل الفكر العربي حوله من الغنى والخصوبة ما يسعف موقفه الصعب ويزوده بالتحليلات اللازمة لفهم المرحلة وتجاوزها إلى ما ينبغي أن يليها. وكذلك تنصب عليه إغراءات المناهل البعيدة من حواصم البث الثقافي الكبرى في العالم المعاصر، فيتخطف من هنا وهناك ما قد يصل إليه من مادة رئيسية أو ثائر، ويتم أحياناً استيعاب هذا الرافد ومثله وتوظيفه نسبياً للتعامل مع الواقع الصعب، ولكن يحدث في أحيان ليست بالقليلة أن تغفل المادة الوافدة زينة للتباهي أو تكاءن للوهم أو مصدراً لتعقيد الأسئلة المطروحة أو تداعيلها، أو حتى إسقاط بعضها من يشبه بعيدة على البيئة المحلية وأصطناعها وإقحامها حيث لا تستحق ما يضفي عليها من أهمية.

ويستج عن ذلك كله أن الأدب العربي المعاصر، على الرغم من التزامه النبيل بقضايا المجتمع والوطن والإنسان، وعلى الرغم من انكبابه الدائب على أهم العام وتضمينه النسبية بالمهم الخاص يهد نفسه عاجزاً عن تقديم إضاءات ذات شأن في تعمق طبيعة القضايا التي يتصدى لها ومغزى الأحداث والمناسبات التي يندب نفسه لرصدها، ولذلك يأتي موقفه أقرب إلى الصدى المنفصل منه إلى الصوت الأصيل الفاصل، فإذا حزن الناس حزن الأدب، وإذا تشاءموا تشاءم، وإذا تضاملوا تضامل وإذا غضبوا لغضارة غضب، وإذا علّقوا آمالاً على ظاهرة أو فرد سارع إلى المبالغة في تعليق الآمال، وإذا خابت الآمال سارع إلى إعلان الحيبة.

هذه الطريقة - الصدى في الالتزام تنال كثيراً من جوهر الموقف القومي والاجتماعي والإنساني والوجودي الذي يلتزمه النتاج الأدبي، بل توشك أن تستحيل إلى نوع من (التفكير المرجعي) الذي يروح ويضيء بين مد وجزر دون أن يندق أو يحلل أو يكشف الحجاب عن المخبوء. وبذلك يكون، في أفضل حالاته، فكراً تساولياً يميز نفسه بمفارقة أخرى أدهى وأمر، وهي أنه، بدلاً من أن يجتزل الأسئلة أو يركبها أو يربطها، يمضي في لعبتها حتى النهاية فيولدها ويكاثرها ويداعلها حتى لا تحير خواتم الأصيل جواباً.

وفي ذلك يستوي الشعر والقصة . وإذا كان الشعر يتجه إلى الخطائية والاحتجاج الصارخ ، أو إلى التواضع والسدب والعويل ، أو إلى الصمت المتمثل في الغموض والإبهام والتعمية ، أو إلى الحرب على متون الرموز المجتذبة ، فإن القصة أيضا تحال لوقفها المأزوم من خلال النفي المطلق حيناً ، ومن خلال مراكمة الأسئلة طبقات فوق طبقات ، ومن خلال ترك المسائل المطروحة مفتوحة لكل احتمال ، وفي أفضل الأحوال من خلال التأكيد أو الإيحاء بأن الظلام مهما تراكم لابد أن ينجلي والأزمة مهما اشتدت لابد أن تنفج ، وأحياناً تجتمع كل هذه النهايات في نهاية واحدة وتتراكب وتتداخل ، وكثيراً ما تضاف إليها القولة التي يفرج إليها الغازعون كلما كسبت الأبهام ، ألا وهي إعادة النظر ، وتشد هذه اللاحلول المتداخلة من أيام مطاع صفدي في أواخر الخمسينات (جيل القدرة وتأثير محترف) إلى أيام جبرا وإبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف في الثمانينات . وحتى لا يبدأ البحث من جديد تقتصر على ذكر نهاية تلك الرواية الجميلة المثيرة التي كتبها مشاركة في الثمانينات هلدان الكاتبات البلدهان ، وهي «عالم بلا خرافة» .

نجوى (الرمز) تقتل ، تنتهي الرواية ومحاضر الشرطة تشير بأصابع الاتهام إلى الكاتب علاء الدين نجيب . ولكن دوافع الجريمة وملابساتها تبقى غامضة . الكشف عن كتابات المتهم يزيد من كثافة سجب الظلام ، وماذا بعد؟ كل الاحتمالات ممكنة ، وهي احتمالات تكررت في روايات سابقة ، هذه هي العبارات المفتاحية في السطور الأخيرة من الرواية .

«إذا استطعت . . . أن أكتشف نقصة ضبوه»

(آخر عبارة في الرواية)

«المواصف على الأبواب؟ أين مكاني من هذا كله؟»

«يجب أن أترى قليلاً لكي أعيده النظر في كل شيء»

وعن أهل حمورية ورمز المدينة العربية :

«إنهم الآن أكثر من أي وقت مضى شديداً الخطورة . لقد بدأوا الصمت . والصمت إذا بدأ بدأت بعلة المأسى ، والزلازل ، والكوارث الكبرى ، إذا لم تجد المدينة حلاً لتزورها ، ولكن ما هو الحل المناسب؟ وكيف سيأتي؟» (٣٣) .

ويرجى ألا يفهم من هذا الكلام أي انتقاص من قيمة هذه الرواية المثيرة ، ولكن يرجى أيضا التأكد أنها تحمل معظم النهايات التي اقترحتها الروايات العربية منذ أيام مطاع صفدي ورواياته الرائدين (٣٤) .

وبدلاً من استعراض نصوص أخرى لنحاول أن نقبل بعض استنتاجات إحدى الدراسات الجديدة نسبياً حول وهي الذات والعالم في الرواية العربية ، التي تؤكد استمرار اتسام الرواية العربية بعد السبعينات بالعطالة والسلبية مع ميل إلى الهتك السياسي والاجتماعي والجنسي ، وتضييق .

«واليسير الذي تطوي عليه دلالات بعض الروايات من تماسك الذات أو فاعليتها ، قد بدأ لدى الأجيالات الماركسية أو المتمرسة (روايات حنا مينه ، سميح القاسم ، حميدة نعنن) ، لكن ذلك لا ينال من جدية وقوة ظهور العالم الروائي في الفصل الجديد التالي هزيمة ١٩٦٧ ، في السبعينات ومطلع الثمانينات ، بمظهر العالم

المنكر المدمر، لكننا أمام وثيقة دفين، ومرثية تأبين، والدلالة التاريخية هنا تصدح بالدواع، وداع مرحلة لدى الجميع، مع الإشارة المتواضعة إلى ابتداء مرحلة جديدة، في مستقبل قريب أو بعيد، ومرة أخرى لدى الصورت الماركسي أو الماركسي^(٣٥).

وأخيرا لا ينكر منصف أن أساليب الهتك والفضح والرفض والتساؤل والتشكيك وحتى أساليب النواح والعويل، وأساليب الإثارة ونفخ الروح كلها ذات فعالية متفاوتة بالطبع حسب المقام والمناسبة والمستوى الفني، وهناك أعمال فنية تعزى ويبرز وتؤثر. كذلك لا نكر أن كثيرا من المسائل يكون من طبيعة لا تحتمل أجوبة محددة وليس من وظيفة الأدب ولا طبيعته أن يقدم أجوبة جاهزة للمشكلات المعقدة، ولكن من الحق أيضا أن يضيء الأدب ويكشف ويقتحم التيه ويشير إلى أي شكل من أشكال الخلاص ولو بالإيحاء والإيهام، ولو من بعيد بعيد، إذ ليس المقصود بكل هذا الحديث الحلول الجاهزة والوصفات المحددة حتى في أكثر المواقف ملموسة، وفي جميع الأحوال تظل النتيجة المؤسفة قائمة في كون القارئ العربي المتحرق بعيدا عن أن يشيم بوارق شفاء ما، في الفكر العربي وفي الأدب العربي على حد سواء، وما أسهل ما يستطيع الإنسان أن يقدم من تفسيرات واعتذارات طبقية أو تاريخية أو دينية أو سياسية (الدكتاتورية - الاستعمار) لهذه الظاهرة، ولكن تغفل الداء في كل الأساط، وفي مختلف المستويات، وعلى امتداد وطن العرب الكبير، وفي شتى المناسبات، وفي كل الأجناس الأدبية، يشير بالضرورة إلى أن المسألة أعمق بكثير مما يبدو على السطح، والتحدّي مطروح بقوة أمام الفكر العربي والأدب العربي، وهو ليس من التحديات المستحيلة كما تشير بعض صوئ الطريق التي بدأت تتخايل في محصول العقد الأخير من السنين، ولكنه لا يمكن إلا أن يظل تحديا محفرا بالأسواق لا بالورود.

الهوامش

(١) كل الأديام الذين حازوا المرتبة العالية يمكن أن يذكرنا في هذا السياق: دلتني، شكيب، هوية، تولستوي، دوستوفسكي، جورج برناردشو، مارسيل بروست، جيمس جويس، إرنست همغواي، ت. س. إليوت، ناظم حكمت، مكسيم غوركي، بابو نيرودا، لوي اراغون، وليام فوكتر، غابرييل غارسييا ماركيز، إلخ...

(٢) من أجل التفصيل وتثبيت مصادر الاقتباسات يمكن مراجعة كتاب نظرية الأدب لرينيه ولك وأورسن وارن، تر. عي الدين صبيح، مراجعة حسام الخطيب.

دمشق، للنجل الأه للآداب، ١٩٧٢ فصل: الأدب والأفكار، ص ١٤١-١٦٠.

كذلك يمكن الاستعانة بفصل النقد والفكر ص ٣١٩-٣٢٢.

حسام الخطيب: جواب من الأدب والنقد في الغرب، دمشق، جامعة دمشق ١٩٨٢-١٩٨٣.

(٣) بند توكروته: حلم الجبال، تر. نزيه الحكيم، مراجعة بديع الكسم، دمشق، للنجل الأه للآداب، ١٩٦٣، ص ٣٦.

(٤) من أجل الفقرة السابقة انظر المصدر السابق نفسه وكذلك نظرية الأدب لولك وولان، ص ١٥٨-١٥٩. وقد قادتنا ضرورة الإجمال إلى هذه الطريقة المبسطة في الإحالية.

(٥) انظر مثلا المناقشة المرفقة لهذا الموضوع في:

نايف بلز: حلم الجبال، دمشق، جامعة دمشق، ١٩٨٢-١٩٨٣.

(٦) الأدبيات الماركسية في موضوع وظيفة الأدب وعلاقته بالفكر كثيرة وتكرر بأشكال مختلفة. وأهم الأدبيات التي نحل ما يمكن أن يكون الجامعات في التفكير الماركسي الأدبي:

- أسس حلم الجبال للماركسي اللبناني، مجموعة من الأسئلة.

ج ١ تر. د. نواز مرعي، بيروت، دمشق، دار القاري ودار الجماهير ١٩٧٧.

ج ٢، تر. يوسف حلال، بيروت، دمشق. دار القاري ودار الجماهير ١٩٧٧.

- .. مؤلفات جورج لوكاش المختلفة ومعظمها مترجم إلى العربية وأهمها:
دراسات في الواقعية، ترجمة د. تاييف بلوز، دمشق، وزارة الثقافة، ط ٢، ١٩٧٢.
دراسات في الواقعية الأدبية، تر. أمير اسكندر، القاهرة، المطبعة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.
.. مؤلفات زنتس فيشر وأهمها «ضرورة الفن» وله أكثر من ترجمة.
.. بعض مؤلفات روجيه غارودي وأهمها:
واقعية بلا ضفاف، تر. حليم طرسون، القاهرة، دار الكتاب العربي، ١٩٦٨.
(٧) أدونيس: الشعرية العربية، بيروت، دار الآداب، ص ٦٠.
(٨) المصدر السابق، ص ٦٠-٦١.
(٩) المصدر السابق، ص ٨٩.
(١٠) كمال أبو ديب: جدلية الحفاء والتجلى، دراسات تبوية في الشعر، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٤، ولا سيما المقدمة ص ١٦-١٧.
(١١) د. محمد شيا: الأدب والقرن والفلسفة، الفكر العربي، ع ٢٥، ص ٤، ٢٥-٢٦، شباط ١٩٨٢، ص ١٣٥.
(١٢) المصدر السابق، ص ١٣٨.
(١٣) د. محمد شفيق شيا: في الأدب الفلسفي، بيروت، مؤسسة نوار، ١٩٨٠.
(١٤) د. مصطفى ناصف: نظرية النص في النقد العربي، بيروت دار الأندلس، ١٩٨١.
(١٥) مرة أخرى أصبح لنصفي بالانطلاق من الحرية الشخصية لألا حظت أنني في كل الإشارات التي يتبنى في حضورها بشأن إعداد الكتب المدرسية والجامعية أدهش بل أحسنت للمهولة التي بها يتم التصرف بالخصوص. كتاباً أبسط شيء في الدنيا هو حذف مقطع أو تغيير كلمة أو لي حتى العبارة تشكل إسقاطات على الوضع الراهن. وأحياناً يتم ذلك دون تبنيه للقارئ إلى مواطن الحذف والتغيير. إن هذه التصرفات مجردة وبلا دماء وقاصرة عن أي تحريك أو تأثير فعليين.
(١٦) د. نعيم الباني: الشعر العربي الحديث، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٨١، ص ١٩٩.
(١٧) التساؤل من عندي حول استخدام هذه الكلمة في الكلام من الشاعر الدنوبي.
(١٨) أدونيس: الشعرية العربية، ص ٨٦-٨٧.
(١٩) د. احسان عباس: «الانتماءات الفلسفية في الأدب العربي المعاصر» الآداب، آذار ١٩٦٢.
(٢٠) تقدم الكلام على اختيار الأيمولوجي في مطلع هذا البحث.
(٢١) د. احسان عباس: المنهايات الشعر العربي المعاصر، الكويت، عالم للدراسة، ٢ شباط (فبراير) ١٩٧٨، ص ٥٩-٦٠.
(٢٢) د. احسان عباس: «الانتماءات الفلسفية في الأدب العربي المعاصر» الآداب، آذار ١٩٦٢.
(٢٣) التساؤل من عندي.
(٢٤) وهذا ما أسماه كاتب هذه السطور دائماً بـ (التفكير المرجعي).
(٢٥) ندوة الآداب، الآداب، آذار ١٩٦٦.
(٢٦) ندوة الآداب «الجديدة في الرواية العربية» إهداء إبراهيم الصيرفي، الآداب، تموز ١٩٦٦ والجدير بالذكر أنه جرى اختيار هذه الندوة من بين ندوات كثيرة متوازية في المجالات العربية بسبب الأسماء النقدية التي اسهمت فيها ولغزوية مؤنزة شهادة د. احسان عباس حول الشعر. وقد جرى التأكيد في مقدمة الدراسة الحالية على الاهتمام بالشعر والرواية أكثر من غيرهما من الأجناس الأدبية.
(٢٧) أدونيس: سياسة الشعر، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٥، ص ١٣٤.
(٢٨) المصدر السابق، ص ١٣٥، والملاحظ أنه جرى الاعتماد هنا على مؤلفات أدونيس الحديثة لأن فرضنا غير تاريخي، وهي أقل تطوراً من كتبه المبكرة.
(٢٩) التشديد في هذا النص المقوس هو من وضع المؤلف الأصلي.
(٣٠) د. كمال أبو ديب: جدلية الحفاء والتجلى: المقدمة، ص ٨-٩.
(٣١) هيدالغرام للمسيح: الأسلوبية والأسلوب، نحو بنوئل السني في نقد الأدب. ليبيا- تونس، الحار العربية للكتاب، ١٩٧٧، ص ١٤-١٥.
(٣٢) أدار الحاروط: رامة والتئين، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠.
(٣٣) جبراً إبراهيم جبراً وصيد الرحمن منيف: «عالم بلا حرافط»، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢، ص ٣٨٢-٣٨٣.
(٣٤) من المؤكد أنه يجزئ للتصديق جبراً وصيد الرحمن أن هذا الكلام يقولها: إني لم أتبين مغزى الرواية وأنا وزيّني (تجسرو) ومغزونها لا يفيدان ما نسيتهن، وهذا يمكن ولكن ألا يحصل ذلك طلياً جديداً على ادعائات الدراسة الحالية.
(٣٥) نبيل سليمان: وهي اللات والعالم، دراسات في الرواية العربية، اللاذقية، دار الحاروط، ص ٢٢١-٢٢٢.

اقرأ في العدد القادم من

عالم الفكر

الفنون وقضايا العالم العربي (المسرح)

- التراث والمسرح العربي
- أزمة الكتابة المسرحية
- القضية الاجتماعية في المسرح العربي
- الممثل والمخرج وإشكاليات التقنية المعاصرة
- التراث في المسرح الخليجي المعاصر
- الخيال العلمي والمسرح

واقرا أيضا

- مشكل المنهج في قراءة بعض الكتابات المتقنية بالمغرب
- أثر سياسة حكومة قرطبة في عهد الخلافة تجاه ممالك الشمال الإسبانية
- عاصفة الصحراء والنظام العالمي الجديد
- العدوان العراقي على الكويت وموقعه في التاريخ

قسمة اشتراك



البيان	مجلة عالم الفكر		مجلة الثقافة العالمية		سلسلة عالم المعرفة		سلسلة المسرح العالمي	
	د.د	دولار	د.د	دولار	د.د	دولار	دك	دولار
المؤسسات داخل الكويت	١٢	-	١٢	-	٢٥	-	٢٠	-
الأفراد داخل الكويت	٦	-	٦	-	١٥	-	١٠	-
المؤسسات في دول الخليج العربي	١٦	-	١٦	-	٣٠	-	٢٤	-
الأفراد في دول الخليج العربي	٨	-	٨	-	١٧	-	١٢	-
المؤسسات في الدول العربية الأخرى	٢٠	-	٢٠	-	٣٠	-	٥٠	-
الأفراد في الدول العربية الأخرى	١٠	-	١٥	-	٢٥	-	٢٥	-
المؤسسات خارج الوطن العربي	٤٠	-	٥٠	-	١٠٠	-	١٠٠	-
الأفراد خارج الوطن العربي	٢٠	-	٢٥	-	٥٠	-	٥٠	-

الرجاء ملء البيانات في حالة رغبتم في : تسجيل اشتراك ☐ تجديد اشتراك ☐

الاسم :
العنوان :
اسم المطبوعة :
المبلغ المرسل :
التوقيع :
مدة الاشتراك :
نقداً / شيك رقم :
التاريخ :

تسدد الاشتراكات مقدماً بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مع مراعاة سداد عمولة البنك المحول عليه المبلغ في الكويت .
وترسل على العنوان التالي :

السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص. ب : ٢٣٩٩٦ - الصفاة - الرمز البريدي : ١٣١٠٠



دولة الكويت

General Copyright © ١٩٩٦
Cited in ١٩٩٦

Submitted by ١٩٩٦

سجاد الميرزا، الكويت

الكويت ودول الخليج
الدول العربية الأخرى
خارج الوطن العربي

دينار كويتي .
ما يعادل دولارا أمريكيا .
ثلاثة دولارات أمريكية أو مايعادلها .

